现代性的五副面孔

现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义

FIVE FACES OF MODERNITY

〔美〕马泰·卡林内斯库 著

现代性研究译丛

周宪　许钧　主编

FIVE FACES OF MODERNITY



商务印书馆



ISBN7-100-03318-7/B · 503
定价：24.00 元

现代性研究译丛

现代性的五副面孔

现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义

〔美〕马泰·卡林内斯库 著
顾爱彬　李瑞华 译

商　务　印　书　馆
2002年·北京

图书在版编目(CIP)数据

现代性的五副面孔/(美)卡林内斯库著;顾爱彬,李瑞华译.—北京:商务印书馆,2002
(现代性研究译丛)
ISBN 7-100-03318-7

I.现… II.①卡… ②顾… ③李… III.美学-流派-研究 IV.B83-06

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第030772号

现代性研究译丛
现代性的五副面孔
现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义
[美] 马泰·卡林内斯库 著
顾爱彬 李瑞华 译

商务印书馆出版
(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)
商务印书馆发行
北京民族印刷厂印刷
ISBN 7-100-03318-7/B·503

2002年5月第1版 开本 850×1168 1/32
2002年5月北京第1次印刷 印张 15⅛

定价: 24.00元

现代性研究译丛

总　　序

中国古代思想中历来有“变”的智慧。《诗》曰:“周虽旧邦,其命维新。”斗转星移,王朝更迭,上下几千年,“故夫变者,古今之公理也。”(梁启超)

照史家说法,“变”有三个级度:一曰十年期的时尚之变;二曰百年期的缓慢渐变;第三种变化并不基于时间维度,通称“激变”或“剧烈脱节”。这种变化实为根本性的摇撼和震动,它动摇乃至颠覆了我们最坚实、最核心的信念和规范,怀疑或告别过去,以无可遏止的创新冲动奔向未来。倘使以此来透视中国历史之变,近代以来的社会文化变革也许正是这第三种。

鸦片战争以降,随着西方列强船坚炮利叩开国门,现代性始遭遇中国。外患和内忧相交织,启蒙与救亡相纠结,灾难深重的中华民族在朝向现代的道路上艰难探索,现代化既是一种激励人建构的想像,又是一个迂回反复漫长的过程。无疑,在中国,现代性仍是一个问题。

其实,现代性不只是现代中国的一个问题,在率先遭遇它的西方世界,它同样是一个难题。鸦片战争爆发后不久,法国诗人波德莱尔以预言家的口吻对现代性做了一个天才的描述:“现代性就是短暂、瞬间即逝、偶然”,是“从短暂中抽取出永恒”。同时代的另一

位法国诗人韩波,则铿锵有力地呼吁:“必须绝对地现代!”如果说波德莱尔是对现代性变动不居特性的说明的话,那么,韩波的吁请显然是一种立场和态度。成为现代的,就是指进入现代,不但是形形色色的民族国家和社会,而且是千千万万男女个体。于是,现代性便成为现代这个历史概念和现代化这个社会历史过程的总体性特征。

现代性问题虽然发轫于西方,但随着全球化进程的步履加快,它已跨越了民族国家的界限而成为一种世界现象。在中国思考现代性问题,有必要强调两点:一方面是保持清醒的“中国现代性问题意识”,另一方面又必须确立一个广阔的跨文化视界。“他山之石,可以攻玉。”本着这种精神,我们从汗牛充栋的西方现代性研究的著述中,遴选一些重要篇什,编辑成系列丛书,意在为当前中国的现代性问题思考提供更为广阔的参照系,提供一个言说现代性问题更加深厚的语境。所选书目,大多涉及现代性的政治、经济、社会和文化诸层面,尤以 80 年代以来的代表性学者和论著为主,同时兼顾到西方学术界传统的欧陆和英美的地域性划分。

作为一个历史分期的概念,现代性标志了一种断裂或一个时期的当前性或现在性。它既是一个量的时间范畴,一个可以界划的时段,又是一个质的概念,亦即根据某种变化的特质来标识这一时段。由于时间总是延绵不断的,激变总是与渐变错综纠结,因而关于现代性起于何时或终于(如果有的话)何时,以及现代性的特质究竟是什么,这些都是悬而未决的难题。更由于后现代问题的出现,现代性与后现代性便不可避免地缠结在一起,显得尤为复杂。有人力主后现代是现代的初期阶段,有人坚信现代性是一个

尚未完成的规划，还有人凸显现代与后现代的历史分期差异。然而，无论是主张后现代性是现代性的终结，还是后现代性是现代性的另一种形态，它都无法摆脱现代性这个关节点。

作为一个社会学概念，现代性总是和现代化过程密不可分，工业化、城市化、科层化、世俗化、市民社会、殖民主义、民族主义、民族国家等历史进程，就是现代化的种种指标。在某种意义上说，现代性涉及到以下四种历史进程之间复杂的互动关系：政治的、经济的、社会的和文化的过程。世俗政治权力的确立和合法化，现代民族国家的建立，市场经济的形成和工业化过程，传统社会秩序的衰落和社会的分化与分工，以及宗教的衰微与世俗文化的兴起，这些进程深刻地反映了现代社会的形成。诚然，现代性并非一个单一的过程和结果，毋宁说，它自身充满了矛盾和对抗。社会存在与其文化的冲突非常尖锐。作为一个文化或美学概念的现代性，似乎总是与作为社会范畴的现代性处于对立之中，这也就是许多西方思想家所指出的现代性的矛盾及其危机。启蒙运动以来，浪漫主义、现代主义和后现代主义，种种文化运动似乎一直在扮演某种“反叛角色”。个中三昧，很是值得玩味。

作为一个心理学范畴，现代性不仅是再现了一个客观的历史巨变，而且也是无数“必须绝对地现代”的男男女女对这一巨变的特定体验。这是一种对时间与空间、自我与他者、生活的可能性与危难的体验。恰如波曼所言：成为现代的就是发现我们自己身处这样的境况中，它允诺我们自己和这个世界去经历冒险、强大、欢乐、成长和变化，但同时又可能摧毁我们所拥有、所知道和所是的一切。它把我们卷入这样一个巨大的漩涡之中，那儿有永恒的分

裂和革新,抗争和矛盾,含混和痛楚。"成为现代就是成为这个世界的一部分,如马克思所说,在那里,'一切坚实的东西都烟消云散了。'"现代化把人变成为现代化的主体的同时,也在把他们变成现代化的对象。换言之,现代性赋予人们改变世界的力量的同时也在改变人自身。中国近代以来,我们多次遭遇现代性,反反复复地有过这样的深切体验:惶恐与向往、进步与倒退、激进与保守、激情与失望、理想与现实,种种矛盾体验塑造了我们对现代性的理解和判断。

现代性从西方到东方,从近代到当代,它是一个"家族相似的"开放概念,它是现代进程中政治、经济、社会和文化诸层面的矛盾和冲突的焦点。在世纪之交,面对沧桑的历史和未定的将来,思考现代性,不仅是思考现在,也是思考历史,思考未来。

是为序。

周 宪 许 钧

1999 年 9 月 26 日于南京

内容简介：

本书从美学角度分析了现代性的五个基本概念：现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术和后现代主义；对其来源、演变过程直至目前的状况作了详尽的论述，并列举了丰富实例。作者提出的主要论点是：美学现代性应被理解成一个包含三重辩证对立的危机概念：即对立于传统；对立于资产阶级文明的现代性；对立于它自身，因为它把自己设想为一种新的传统或权威。

ES OF MODERNITY

封面设计：曹方
湛磊

FIVE FACES OF MODERNITY

作者简介：

马泰·卡林内斯库(Matei Calinescu)，美国印第安纳大学比较文学教授。著有《文学与政治》(1982)、《现代主义与意识形态》(1986)等。

Matei Calinescu

FIVE FACES OF MODERNITY

Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism

Duke University Press, 1987

根据杜克大学出版社 1987 年版译出

目　录

中译本序言

什么是现代性？就像其他一些与时间有关的概念一样，我们认为能马上回答这个问题；但一旦我们试图表述自己的想法，就会意识到，作出令人信服的回答需要时间——更多更多的时间。讨论现代性这个简单却又无比令人困惑的问题的最好起点，仍然是这个术语的词源。要追溯其词源，我们就要在将近 2000 年的时候，回到罗马帝国即将灭亡时和罗马帝国灭亡后讲拉丁语的那些地区。随着基督教的兴起及其成功，在早期中世纪拉丁文中出现了形容词“modernus”，它源出“modo”这个重要的时间限定语（意思是“现在”、“此刻”、“刚才”和“很快”）。这个词被用来描述任何同现时（包括最近的过去和即至的将来）有着明确关系的事物。它同“antiquus”（古代）相对，后者指一种就质而言的“古老”（古老 = 一流 = 工艺精良 = 可尊敬的传统 = 典范，等等）。我们不应忘记，罗马人的心灵在很大程度上仍在过去的掌握之下。另一方面，现代指的是一个至少在一方面主要受未来掌握的时代。

自欧洲文艺复兴特别是宗教改革（16 世纪）以来，“现代”对过去的权威一直怀有深刻的矛盾心理，越来越将自己系着于转瞬即逝的“今天”及其需求、梦想或梦魇，并转而着眼于未来，把它看成一个新的“黄金时代”到来的希望，或是无可挽回地走向腐朽与颓

废的前景。但随着时间的推移,“现代”主要指的是“新”,更重要的是,它指的是“求新意志”——基于对传统的彻底批判来进行革新和提高的计划,以及以一种较过去更严格更有效的方式来满足审美需求的雄心。人们会想起现代主义的战斗口号:“少即是多”,同时也会想起媚俗艺术在消费美学支配下的发展,在消费美学中我们可以说“多”(就廉价而言)即是“少”(就钱而言)。媚俗艺术是传统的一种廉价形式,或者不如说是一种伪传统。

如尼采曾经说过的,历史性概念没有定义,只有历史。我可以补充说,这些历史往往交织着争论、冲突与悖论。时期概念就是这种情况。现代的不明确性——先是游移于现代主义与现代性之间,后又游移于后现代主义与后现代性之间——为尼采的观点提供了一个令人信服的实例。在重构现代性历史的过程中,有趣的是探讨那些对立面之间无穷无尽的平行对应关系——新/旧,更新/革新,模仿/创造,连续/断裂,进化/革命,等等。它们出现,被推翻,又一而再地出现……过去与现在互相阐明,这样一种意识对于理解历史现象是很关键的,特别是对于理解知识史上那些较大的趋势和对立的趋势。较早的论争(如古今之争)对于较新近的论争(如现代与后现代之争)发生影响。

在《现代性的五副面孔》中,我较详细地考察了“现代”的概念和“新”的概念,它们在二十世纪前期被等同起来,比较明显的是在现代主义和先锋派诗学中——记得艾兹拉·庞德著名的训谕:“使之新!”然而,在二十世纪后半期,从后现代主义者的观点看,现代主义本身已变得古老和过时。后现代主义者欢庆现代性的终结,让人们注意传统的新颖性(经过一段时间的现代遗忘之后),注意

新事物的衰退甚至是腐朽！这类有趣的概念逆转并不限于审美意识形态的领域；当我们追踪现代、现代性和现代主义这些概念较广义的应用，即用于思想方式与文明类型、社会与社会趋势、“现代化”（或者更晚近为避免现代化一词所带的欧洲与西方偏见而说的“发展”）的社会－经济规划时，我们就能认识到这点。在我 1987 年这本书的一个续篇中，我探讨了“现代化”术语的某些方面，它是提交国际比较文学会议的一篇文章，在 1995 年发表。

结束这篇短序前，我不能不向周宪教授表达我的感激之情，是他使《现代性的五副面孔》的中文版成为可能。由他提议作为本书附录的“现代性，现代主义，现代化”一文，也就是在上面段落中提到过的，提出了一个最终的问题：“现代化”是现代性的第六副面孔吗？它是最后一副面孔吗？我是否应该在此强调（如我在书中强调的），这些面孔说到底只是对我的研究假设的一些隐喻？我选择它们是为了更有启发性地表述清现代性这个关键概念的复杂历史，依我们看待它的角度和方式，现代性可以有许多面孔，也可以只有一副面孔，或者一副面孔都没有。

马泰·卡林内斯库

2000 年 2 月于印第安纳布卢明顿

第二版序言

《现代性的诸副面孔》的这个第二版同第一版的不同，主要在于它包括了新扩充的一章，即写于 1986 年的“论后现代主义”。标题也因此改为《现代性的五副面孔：现代主义，先锋派，颓废，媚俗艺术，后现代主义》。

自 1977 年，也就是我的书问世的那年以来，影响现代性语汇的一个最重要变化是后现代主义这个国际性概念的出现。在 1977 年，后现代主义还是一个比较少见和模糊不清的术语，几乎完全是在美国使用，我觉得在“先锋派的概念”一章用很简短的一节来谈谈它就够了。一本关于现代性的书缺少了对后现代主义的更翔实论述，这在今天是令人难以置信的。

增加的“论后现代主义”一章本身是对全书的一个回溯性修正。在某种意义上，这种修正间接地表明了“悔言”或“翻案”的策略，如我在“论后现代主义”中指出的，该策略源于后现代主义精神的一种本质特性。

写作新的修正性的一章帮助我抵制了对前四篇文章或多或少作出改动的诱惑。然而，即使没有改动前四章，我也觉得现今版本的编排思路反映了我对现代性的观点的发展，现代性在这里显露了其难以捉摸的面孔中最新的一副：后现代主义。

当然我订正了排印方面的少数错误与疏漏——只要我发现了它们。“主要参考书目”经过了修订和更新，最主要的改变是它也增加关于后现代主义的一节。这一版中删去了“后记”，新增加的最后一章使它变得多余。

这些年来我发表了一些单篇文章，讨论关于后现代主义的各种问题，从当代思想中的多元主义复兴这类一般性问题，到后现代主义在历史分期语言中的地位这类特殊问题。[①] 自 1977 年以来，我也更详细地探讨了在《现代性的诸副面孔》中仅简略地涉及到的一些现代性侧面与主题，其中诸如现代主义与意识形态(包括政治)问题，六七十年代特别是在大陆引起广泛论争的“人之死”的哲学隐喻，以及在文学批评中诗学与各种新型阐释学的冲突。[②] 我的研究拓伸得如此之广，以至于新版本甚至无法部分地容纳这些内容。将来有一天我也许会考虑将它们结集为单独一本著作。

我要感谢下列各位的建议、见解与友爱激励之情，他们是伊哈布·哈桑、维尔吉尔·内莫亚努、米哈伊·斯帕廖努、玛乔丽·珀洛芙、杜威·佛克马、里卡尔多·基尼奥内斯，特别是威利斯·巴恩斯通，他也坚持让我出这个新版。我要向我的编辑，杜克大学出版社的雷诺兹·史密斯表示深挚的谢意，感谢他特别热心而可信赖的工作。

---

① 见“主要参考书目”“后现代主义”一节中列在我名下的条目。

② 见“主要参考书目”“现代主义/现代性”一节中列在我名下的条目。

鸣　谢

我能够写作和完成这本书，主要应感谢约翰·史密斯·古根海姆纪念基金，它在1975—1976学年给了我研究金。

"先锋派的概念"中的部分内容曾以"'先锋派'：一些术语方面的思考"的形式出现在《比较文学与一般文学年鉴》第23期(1974)上。该章的另一部分内容最初是1973年秋在芝加哥大学的一次讲座，以"先锋派，新先锋派，后现代主义：危机文化"为题发表在《克利俄》第6卷第1期(1976)上。在此我要向这两个杂志的编辑表示感激之情，得他们的许可，上述文本以新的形式出现在这本书中。

本书的其他部分是在各大学讲课或做讲座的讲稿，其中我要感谢哈佛、克莱门特学院、加州大学河滨分校、斯坦福和马萨诸塞大学。

本书的手稿经众多同事与朋友全部或部分地阅读过，他们提出了很有价值的建议。在我工作的各个阶段，勒内·韦勒克教授的鼓励与指点都极其有帮助。伯顿·费德曼阅读了部分手稿，提出了许多启人深思的意见，全书从中获益良多，非我在此所能尽言。在印第安纳大学的同事中间，我特别感激威利斯·巴恩斯通(他出于友谊大刀阔斧地润饰了我的英文，我觉得他还是手下留情了)、阿

尔温·H.罗森菲尔德、肯尼斯·约翰斯顿、詹姆斯·杰森和蒂莫西·韦勒斯。我同安德烈·雷茨勒就现代性进行的讨论极富启发性，他现在执教于日内瓦的欧洲研究所，我希望我们合作研究现代主义美学的老计划有朝一日能变成现实。

1977年1月

印第安纳布卢明顿

现在,在一种新型批评中迫切需要实验,这很大程度上就在于对所使用的术语进行逻辑和辩证的研究……在文学批评中,我们始终在使用我们不能界定的术语,并用它们来界定别的东西。我们始终在使用那些内涵与外延不太相配的术语:从理论上说它们必须相配;但如果它们不能,我们就必须找到某种别的途径来弄清它们,这样我们才能每时每刻都知道自己要表达什么意思。

T.S.艾略特,"批评中的实验"(1929)

导　论

在过去的大约一百五十年里，“现代”、“现代性”连同更晚近的“现代主义”这类术语，以及大量的相关概念，一直被用在艺术或文学语境中，以表达一种日益强烈的历史相对主义意识。这种相对主义本身就是对传统的一种批评。从现代性的角度看，一位艺术家，无论他喜欢与否，都脱离了规范性的过去及其固定标准，传统不具有提供样板供其模仿或提出指示让其遵行的合法权利。他顶多能创造一种私人的、本质上可改变的过去。他自身对于现时的意识似乎是他灵感与创造性的主要来源，而这种意识受制于现时的当下性及其无法抗拒的瞬时性。在此意义上我们可以说，对于现代艺术家来说，过去模仿现时远甚于现时模仿放过去。我们在此要讨论的是一个重要的文化转变，即从一种由来已久的永恒性美学转变到一种瞬时性与内在性美学，前者是基于对不变的、超验的美的理想的信念，后者的核心价值观念是变化和新奇。

甚至在十七和十八世纪期间，卷入著名的“古今之争”*（或英语中的“书的战争”）的多数“现代人”都继续认为，美是一种超验

* “Querelle des Anciens et des Modernes”直译是“古代人与现代人的论争”，本书中从国内已有译法译做“古今之争”。——译注

的、永恒的典范,如果说他们认为自己比古代人高明,也仅仅是因为他们相信自己对于美的法则有了更好的、更理性的了解。但自十八世纪后期和十九世纪早期以来,或者更具体地说,自美学现代性在“浪漫主义”的外衣下将其历史合法性确定为对古典主义基本
3 假设的反动以来,普遍可感知的、无时间性的美的概念经历了一个逐渐消蚀的过程。这个过程最早在法国变得自觉起来。

对于研究术语的学者来说,司汤达在“古代美理想”和“现代美理想”之间所做的明确的论辩式区分——见他的《意大利绘画史》(1823),特别是他在《拉辛与莎士比亚》(1823)中提出的相对主义的浪漫主义定义,都构成意义极其重大的事件。司汤达认为,“浪漫主义”这个他借用自意大利语的词不过是指“根据各国人民现今的风习与信仰,向他们提供能最大可能地给予他们快乐的文学作品的艺术”。早先的“哥特”、“个性派”、“兴趣派”、“感伤派”理论家,或者甚至是同“古典”相对的“浪漫派”理论家(施莱格尔兄弟,斯塔尔夫人),从总体上说,在维护现代性方面远不那么好斗,他们中的一些人甚至对于失落的古代美理想不乏怀旧之情。司汤达丝毫没有这类感情。他的“浪漫主义”概念不仅含有明确信奉一种美学纲领的意思,而且含有对于现时性和当下性的感觉,这种感觉肯定是他的多数前辈不能拥有的,这些人在浪漫主义中看到的只是对于整个基督教的一种艺术表现,而基督教是同异教的古代世界观相对的。

随着传统美学威权的瓦解,在莱昂内尔·特里林曾经措辞贴切地说到的现代主义“敌对文化”中,时间、变化和对于现时的自觉日趋成为价值之源。波德莱尔是最早不仅将美学现代性同传统对立

起来，而且将它同实际的资产阶级文明现代性对立起来的艺术家之一，历史地看，他表明在一个令人感兴趣的时刻，共通美的概念经过收缩，已与同它相对应的现代概念即瞬时美达成了微妙的平衡。在稍后我将作出分析的一个著名段落中，这位《恶之花》的作者写道：“现代性是艺术昙花一现、难以捉摸、不可预料的一半，艺术的另一半是永恒和不可改变的……” 4

在波德莱尔之后，作为美的源泉，现代性转瞬即逝、变化不止的意识压倒并最终根除了艺术的“另一半”。传统遭到了日益粗暴的拒绝，艺术想像力开始以探索和测绘“未然”之域为尚。现代性开启了走向反叛先锋派的门径。同时，现代性背弃其自身，通过视自己为“颓废”，加剧了其深层的危机感。先锋派和颓废这两个明显矛盾的概念几乎成了同义词，在某些情形下，甚至可以互换使用。

最广义的现代性，正如它在历史上标榜的那样，反映在两套价值观念不可调和的对立之中，这两套价值观念对应于：(1)资本主义文明客观化的、社会性可测量的时间(时间作为一种多少有些珍贵的商品，在市场上买卖)，(2)个人的、主观的、想像性的绵延(durée)，亦即“自我”的展开所创造的私人时间。后者将时间与自我等同，这构成了现代主义文化的基础。从这种观点看，美学现代性暴露了造成其深刻危机意识及其同另一种现代性疏离的一些原因，这另一种现代性尽管有其客观性与合理性，在宗教死亡之后，却缺乏任何令人信服的道德和形而上理由。然而，反映在现代主义文化中的时间意识也缺乏这类理由，这种时间意识产生于孤立的自我，部分也是对社会活动中非神圣化(从而也是非人化)

时间的反动。两种现代性的最终结果似乎都是不受约束的相对主义。

在过去的大约一百五十年里，两种现代性之间的冲突愈演愈烈，这似乎导致了双方的筋疲力尽，至少就它们作为理智神话而言
5 是如此。二战之后，特别是在五十年代，众多思想家和学者提出了后现代时期的概念，其中包括阿诺德·汤因比这样的历史与文化哲学家（他创造了“后现代”这个词），哈里·列文、欧文·豪、莱斯利·菲德勒、乔治·斯坦纳（按他的说法我们生活在“后文化”中）和伊哈布·哈桑等诸多文学与艺术批评家，以及某些激进无神论神学的宣扬者。当然，社会学家们迅速加入了一场由“大众社会”（如戴维·里斯曼在其 1960 年颇具影响的著作《孤独的人群》中定义的）、“消费者社会”、“大众”或“通俗文化”、“后工业社会”之类社会学概念与理论引发的论争。因此，毫不奇怪的是，对于现代主义/后现代主义文化最广泛、最深入的一次讨论，是在一位社会学家的著作中——丹尼尔·贝尔的《资本主义文化的矛盾》。

按贝尔的看法，反资产阶级的现代主义文化的衰竭，要归因于它的被广泛接受以及随之而来的陈腐化。在过去的几十年里，现代主义想像的反律法主义和故意越轨的模式不仅在文化上获胜，而且被实际采纳，并被转化成一个日益庞大的知识少数派的生活方式。与这个过程相对应，传统的资产阶级生活理想，连同其对于冷静和理性的关切，已失去了它在文化上的拥护者，落到了根本不再被认真对待的地步。当前的形式显示出有可能爆发一场革命的某些征兆。贝尔写道：

> 我们今天所拥有的是文化与社会结构的根本分离,正是这样的分离在历史上为更直接的社会革命铺平了道路。新的革命已经以两种方式开始。首先,在艺术上取得的文化自律性现在开始转移到生活的领域中。后现代主义的时代特征要求早先展现在幻想与想像中的东西也要在生活中上演。艺术与生活之间没有区别。艺术中许可的任何东西在生活中也是许可的。其次,曾经由一小群志同道合者践行的生活方式……现在被“许多人”仿效……并且支配着文化舞台。(New York: 6
> Basic Books, 1976, pp. 53—54)

然而,在一个广泛得多的社会层面上,今日的“波普享乐主义”,对瞬间快乐的崇拜,玩乐道德,以及自我实现与自我满足之间的普遍混淆,根源都不在现代主义文化,而在于作为一种体制的资本主义。资本主义体制产生于新教工作伦理,它要获得发展,就只有通过鼓励消费、社会流动性和追逐地位,也就是说,通过否定它自身的超验道德根基。“对清教主义和清教伦理的抛弃,”贝尔写道,“……凸现的不仅是文化准则和社会结构准则之间的分裂,而且是社会结构内部的一种突出矛盾。一方面,商业公司要求个人努力工作,追求事业上的成功,接受延迟的满足——在最粗暴的意义上,就是成为一个组织人(organization man)。然而,在其产品和广告中,公司宣扬享乐、瞬间愉悦、放松和悠闲自在。你要在白天‘规矩正派’,晚上‘尽情放松’。”(pp. 71—72)

强迫性消费现象,对无聊的畏惧,逃避的需要,结合着把艺术既视为游戏也视为炫耀的普遍观点,以各种不同的程度和不同

的方式，促成了所谓的媚俗艺术(kitsch)。媚俗艺术是现代性最典型的产品之一。然而，仅此还不足以将媚俗艺术同现代性、先锋派与颓废等概念放在一起讨论，这些概念一方面通过共同的时间主题紧密相联，另一方面在范围上又要宽泛得多。媚俗艺术之所以能够归入本书中分析的那些现代性的核心概念，是因为下述事实：在媚俗艺术中，两种剧烈冲突的现代性在某种程度上都遭遇了其自身的漫画形象。在极度夸张中，它们的矛盾和隐蔽内涵突然昭显。

因此，现代性的美学概念所隐含的时间相对主义，特别是没有
7 一种传统比其他传统更有效的观点，为现代主义的全面反传统主义提供了理由，也为个体艺术家完全自由地按照自己的意愿选择前辈提供了理由，同时还可以说为媚俗艺术作为一种风格所具有的那种无所不包、放任宽容的折中主义提供了前提。更重要的是，现代性对于现时的关切可以说在媚俗艺术的"瞬时"美中找到了对它的无心戏拟。现代主义对于审美超越性和永恒性理想的否定激发了某些极端的先锋派趋势，诸如廷古埃里机械的、自毁性的"雕塑"所代表的那些趋势；在众多媚俗艺术品内在的商业陈腐性中，在某些波普运动理论家提出的"可消费艺术"这个一般概念中，这种否定有着相当畸形的类似物。

但媚俗艺术决不是美学现代性出现的直接后果。历史地看，媚俗艺术的出现和发展壮大是另一种现代性侵入艺术领域的结果，这就是资本主义的技术与商业利润。媚俗艺术由工业革命而产生，最初是作为它的一个边缘产品。随着时间的推移，由于工业革命带来的全面社会与心理转型，"文化工业"逐步成长，以至于到

了今天,在主要以服务为取向、强调富裕和消费的后工业社会中,媚俗艺术已成为现代文明生活的一个核心因素,已成了一种常规地、无可逃避地包围着我们的艺术。

> 在后现代时代,媚俗艺术代表即时性原则的胜利……即时获得,即时见效,瞬时美。在我看来,媚俗艺术的极大悖论在于,它由一种极富时间意识的文明——它所给予时间的价值显然不能再多了——所产生,但它似乎既是用来"节约"也是用来"扼杀"时间的。说节约时间,是指对它的享受是无须努力的、即时的;说扼杀时间,是指它像毒品一样使人暂时摆脱恼人的时间意识,从"美学上"为一种否则就是空虚和无意义的现时提供理由,使之变得 8
> 可以忍受。

在这里要进一步细究现代性、先锋派、颓废和媚俗艺术之间的关系,就要提及在下面各章中得到详细探讨的那些问题、观点和意见。这个简短开场白的目的只是要指出,这些受到细察的概念尽管有着不同的起源和各别的意义,却共同拥有一个主要特征:它们反映了与时间问题直接相关的理智态度。显然,这不是哲学家的形而上学或认识论时间,也不是物理学家们处理的科学建构,而是从文化上去经验和评价的人性时间(human time)与历史感。

我对于现代性和本书所分析的其他概念的关切主要是文化上的(传统的严格意义上的艺术与文学文化),但如果忽视了这些复杂术语应用于其中的广泛多样的非美学语境,显然是不可能对它们作出解释的。然而,把现代性、先锋派、颓废和媚俗艺术放在一起的最终原因是美学上的。只有从这种美学视角看,这些概念

才显露出它们更微妙、更费解的相互联系，而对于一位主要以哲学或科学为旨归的知识史家，这些相互联系很有可能逃过他的注意。

作为概念和术语，现代性都有着悠久而又错综复杂的历史。由于我最感兴趣的是美学现代性，特别是其发展过程中那些通向今天我们公认的“现代主义”的线索，我觉得我的研究可以从十九世纪中期的某个时间开始。然而，我们不难认识到，如果现代性概念演变过程中那些较早的阶段被忽略了，现代性所提出的某些问题即使是在这个有限的意义上也不可能顺利地解决。但即使是简
9 单地解释一下对于现代性问题的各种各样的理智反应，或是解释一下这个概念所涉及到的各种形式的时间意识，也需要仔细检视若干世纪以来哲学、宗教和科学的趋势。更详尽的现代性历史将使我过于远离本研究的美学关切。十九世纪中期之前现代性概念所经历的那些阶段构成另一本有待我们去写的书的素材。

因此头一章前几节应视为一个非常概括也必然十分粗略的介绍。为了阐述的清晰，我只考虑了那些同历久弥新的“古今之争”有明确关系的发展阶段。此外，我主要选择参考“现代”一词实际应用或至少是直接隐含于其中的那些文本。当然，我完全意识到这种限制是人为的，意识到“现代性意识”并不取决于某个特定词语或显然源出于它的短语、明喻或暗喻的使用。尽管有许多不足，我仍希望开头大约三十页所做的宽泛的历史概述足以充当一个工作假定。这个假定意在使读者有所准备，去追踪本书的主要论点：美学现代性应被理解成一个包含三重辩证对立的危机概念——对立于传统；对立于资产阶级文明（及其理性、功利、进步理

想)的现代性；对立于它自身，因为它把自己设想为一种新的传统或权威。 10

现代性的概念

古代巨人肩膀上的现代侏儒

要精确地标明一个概念出现的时间总是很困难的，而当要考察的概念在其整个历史中都像"现代性"一样富有争议和错综复杂时就更是如此。然而，有一点是清楚的：只有在一种特定时间意识，即线性不可逆的、无法阻止地流逝的历史性时间意识的框架中，现代性这个概念才能被构想出来。在一个不需要时间连续型历史概念，并依据神话和重现模式来组织其时间范畴的社会中，现代性作为一个概念将是毫无意义的。这种社会就像米尔恰·埃里亚德在其《永恒回归的神话》中所描绘的。[1] 尽管现代性的概念几乎是自动地联系着世俗主义，其主要的构成要素却只是对不可重复性时间的一种感觉，这个构成要素同犹太－基督教末世论历史观所隐含的那种宗教世界观绝非不能相容。惟其如此，现代性的概念在异教的古代世界中显然不存在，它产生于基督教的中世纪。现代性与基督教之间直接和间接的关系稍后将做更详细的讨论，眼下只要指出现代性起源于中世纪这种假说已在语言学上得到确证就够了。兼做名词和形容词的"modernus"（现代）是在中世纪根

据"modo"(意思是"最近、刚才")一词创造出来的,就像"hodiernus"来源于"hodie"("今天")一样。根据《拉丁语言宝库》,"现代"指的是"在我们时代的,新的,当前的……"它的主要反义词就像同一部词典所开列的,是"古的,老的,旧的……。"[2] 13

值得注意的是,更早的拉丁语无需"现代/古代"这种对立。这可以说是因为古典拉丁思维对历时关系不感兴趣。"古典"这个词本身就提供了一个有意义的范例。"古典"(classicus)一词最早在文学上使用是在公元二世纪,在阿乌鲁斯·格里乌斯的《阿提卡之夜》(19,8,15)中。我们被告知,古典作家要到古代演说家或诗人中去找,但"古典"的意义及其强烈的积极内涵,首先是由它指罗马公民的"第一等级"这种社会性用法决定的。"第一等级作者"(scriptor classicus)和"无产者作者"(scriptor proletarius)之间的明显对立凸现了贵族政体在文学上的相应存在——如我们本该想到的,"古典"的反义词是"粗俗",而不是"新"或"最近"。

然而,至少从西塞罗采用希腊语词 νεώτερος(这个词后来归化为拉丁语的 neotericus)时开始,人们一定就感到需要用一个词来表达"现代"之义。正如恩斯特·罗伯特·柯蒂乌斯在其《欧洲文学与拉丁中世纪》中指出的,"古代越是年迈,就越需要表达'现代'的词。但'modernus'一词尚未出现。这个空档就由'neotericus'填补了……直到公元六世纪,新的、恰当的词形 modernus……才出现,这时卡西奥多鲁斯就可以用抑扬顿挫的节律来称颂一位作家是'古代人的最最勤勉的模仿者,现代人的最最高贵的奠基者'(《杂录》,IV,51)。'现代'这个词……是晚期拉丁语留给现代世界的遗产之一。"[3]

就像柯蒂乌斯所认为的,全欧洲在中世纪拉丁语中广泛使用“现代”一词并非始于六世纪,而是始于五世纪后期。[4] 像“现代时代”(modernitas)和“现代人”(moderni)这样一些词也变得常见了,尤其是在十世纪以后。区分古代和现代似乎总隐含有一种论辩意味,或者是一种冲突原则。今天的读者不无惊奇地发现,古今之争
14 实际上早在中世纪就开始了,而且这场论争所涉及到的观点和态度,在中世纪研究者的小圈子之外,很少有人会留心到“黑暗世纪”中去寻找。但事实就是如此,而且我们可以有把握地说,十二世纪期间,在那些都用拉丁文写作却又在美学上明显意见不统一的诗人中间,进行了一场十分激烈的争论。正如柯蒂乌斯所说的,在1170年之后,有“两个敌对的派别:具有人文主义思想的古代诗歌的信徒,还有现代人。后者……代表一种‘新的’诗学。他们是在辩证法实践中形成一种独特风格的大师,因而认为自己优于‘古代人’”。[5] 更有意思的是,除了风格方面的问题外,他们还提出更广泛的哲学问题。

研究进步概念的历史学家已经确定,关于侏儒站在巨人的肩膀上从而能比巨人自己看得更远的名言可追溯至死于1126年的沙特尔的贝尔纳*。贝尔纳的这句话最早出现在索尔兹伯里的约翰**的《元逻辑》中,该书完成于1159年,被名副其实地看作学者们所说的十二世纪“文艺复兴”的重要文献之一。下面是我们感兴

---

* Bernard de Chartres,十二世纪法国作家、文法家兼哲学家,为著名的沙特尔学派领袖,当时被视为柏拉图主义强有力的代表人物。——译注

** 十二世纪英格兰著名拉丁语学者,生于索尔兹伯里,先后任坎特伯雷大主教西奥博尔德和T.贝克莱的秘书,以及沙特尔的主教。——译注

趣的段落：

> 我们常常知道得更多，这不是因为我们凭自己的天赋有所前进，而是因为我们得到了其他人的精神力量的支持，拥有从我们祖辈那里继承来的财富。沙特尔的贝尔纳曾经把我们比做站在巨人肩膀上的小侏儒。他指出，我们比前辈们看得更多更远，不是因为我们有更敏锐的视力或更高大的身材，而是因为我们被抬了起来，高踞在他们巨大的身躯之上。[6]

贝尔纳的比喻生动而形象，这就是其具有直观的想像性魅力的原因；它所具有的微妙含混性成功地使现代人的一些基本主张（亦即，他们同古人相比占有更进步的地位）和一个时代的要求调和起来，对这个时代来说，传统仍然是惟一可靠的价值源泉（现代同古代的关系常常被说成类似于侏儒同巨人的关系）。这种含混性使得我们可以随意强调该比喻两重意义中的任何一个，可以肯定，也 15
正是它使得贝尔纳的名言成了一句广泛流传的套话，并最终变成了修辞上的陈词滥调。[7] 有关这种比喻的一个突出事实是，它在进步概念的历史和颓废概念的历史上都代表了一个同等重要的阶段。由此看来，进步和颓废似乎的确是紧密相连的：生在一个新时代的人较他们的先辈更进步，但同时却又不及先辈们有作为；绝对而言，通过知识的积累他们知道得更多，相对而言，他们自己对于知识的贡献是如此之少，以至于他们可以被毫不冤枉地比做侏儒。

后来使用这一中世纪比喻的一些实例可以表明其语义的灵活性。十六世纪后期，当文艺复兴的自信被巴洛克的普遍虚幻与可

变意识取代后，米歇尔·德·蒙田复活了古老的意象。巨人和侏儒这两个形成反差的喻象被取消了，但以坐在前人肩上来象征连续世代关系的本质观念却得以保留，并得到了发展。蒙田认为，现代人也许比古人进步，但他们并不因此而享有荣耀，因为他们并没有做出什么壮举以达到现今的地位；他们在进步标尺上的较高地位是自然法则而非个人努力与用功的结果。蒙田的进步观不无一丝忧心——这是一个可喜提醒：承认进步并不必然带来欢欣鼓舞。"我们的观点，"蒙田写道，"是一个嫁接在另一个之上。第一个充当第二个的砧木，第二个又充当第三个的砧木。就这样，我们一级一级地登上楼梯。于是就出现了这样的情况，那个攀得最高的人
16 获得的荣誉往往多于他应得的，因为站在倒数第二个人的肩上他只高出了一丁点。"[8]

在十七世纪初，罗伯特·伯顿在《忧郁解析》(1621)的导论部分"读者的德谟克利特"中运用了这一比喻。我们可以假定，到那时这个古老的比喻或多或少成了一种惯用手法，一位作者可以借它来为自己在知识领域中的努力寻得理由。伯顿引用的是一位相当晦涩的西班牙作家兼神秘主义者迭戈·德·埃斯特利亚(1524—1578)，但整段文字以其古怪的博学只能被看作一种修辞练习。无论是对前人的颂扬还是对象征作者本人的侏儒的自贬之意都缺乏真正的力量："虽然古代有物理学和哲学巨人，我仍同意迪达库斯·斯泰拉的说法，'站在巨人肩膀上的侏儒可以比巨人自己看得更远'；我很可能比我的前辈增加、改变得更多，也看得更远。"[9]

在这个世纪的后半段，艾萨克·牛顿在给罗伯特·胡克的一封信中运用了这个比喻。但即使是这一次，这个比喻与其说是用来

传达进步哲学，还不如说是用来表达个人对于前辈科学家的谦逊、感激与钦敬之情。“但与此同时，”牛顿在1675—1676年2月5日写信给胡克说，“你把我研究这一课题的能力看得过高。笛卡尔迈出了很好的一步。你在很多方面增益良多……如果我看得更远，那是靠站在巨人的肩膀上。”[10]由于没有明确提到“侏儒”，牛顿所说的“巨人”只是一种夸张的颂词。

将近十七世纪中期，在帕斯卡尔的《论真空序文》(1647?)中，可以找到这个中世纪比喻最重要的变形之一。帕斯卡尔的这篇早期论文是在他死后发表的，也是他最具笛卡尔特色的作品。跟笛卡尔一样，帕斯卡尔反对古代人无来由的权威，坚决捍卫现代人的研究与批评自由。古代已经成为崇拜的对象，以至于“它的所有思 17
想与奥秘，甚至它的晦暗不明之处，都变成了神谕”。[11]但不像笛卡尔，帕斯卡尔并不认为新的科学与哲学要从零开始。在人类求知的持续过程中并不存在真正的断裂，古代人的贡献使得现代人更易于去理解古代人不可能把握的自然的各个方面。因此，我们有义务表明我们的感激之情。帕斯卡尔说：

> 正是以这样的方式，我们如今可以采纳各种不同的意见与新的观点，而无须鄙视古代人，也无须忘恩负义，因为他们给予我们的初步知识成了我们自身知识的踏脚石，因为我们为拥有的优势而感激他们让我们超过了他们；由于在他们的帮助下我们被提高到一定程度，最些微的努力也能让我们攀得更高，不如他们痛苦也不如他们荣耀，我们发现自己超过了他们。从而我们有能力去发现他们不可能理解的事物。我们的

> 视野更开阔，尽管他们跟我们一样了解他们能在大自然中观察到的一切，但他们了解得不那么透彻，而我们看到的比他们更多。[12]

毫无疑问，帕斯卡尔写这段文字时想到了那个古老的比喻。他很可能发现它仍富有启发性，尽管侏儒和巨人的比喻相当怪异，对他的趣味——由一个苛求知识修养的时代所培育——来说，也许既显得过于粗俗又显得过于幼稚而不可信。但撇开这些假想的因素，可以肯定的是，在写作《论真空序文》的时候，年轻的帕斯卡尔没有把他的同时代人看作侏儒。帕斯卡尔使用了取自原先比喻的一系列要素，最显著的就是他提到现代人占据了更高的位置，以及由此而拥有更开阔的视野，但巨人和侏儒被略去了。如果说这个中世纪比喻含有一种反现代的偏见，那么在帕斯卡尔的使用中这
18 种偏见已经彻底消失了。

时间问题：西方历史的三个时代

在文艺复兴的自觉及其在历史和心理两方面都极为矛盾的时间意识中，“现代/古代”的对立呈现出某些特别富有戏剧性的面目。在中世纪，时间本质上是按照神学思想来理解的，它被看作人类生命短暂性的明证，是对于死亡和死后生活的一种永恒提示。死亡永在(memento mori)，命运无常(fortuna labilis)，万物皆空，时间无情，这一类主题的反复出现都表明了这种思想。作为中世纪最重要的主题之一，尘世舞台(theatrum mundi)的观念找到了现

世和舞台之间的相似，在这个舞台上，人作为演员不知不觉地扮演着由上帝分派给他的角色。在一个由稳定甚至是静止观念支配、经济文化上处于静态的社会中，这类想法是自然而然的——这样的社会害怕变化，人们从完全以神学为中心的人生观来看待世俗价值观念。中世纪人的时间意识淡薄模糊还有实际的原因。例如，我们必须提醒自己，在十三世纪后期发明机械钟之前，不可能有准确的时间测量手段。[13]正如一位研究文艺复兴对时间的发现的学者指出的，所有这些原因结合起来，使得中世纪的心灵“能够以一种悠闲的态度存在，因而也不会为控制未来而操多大心”。[14]

在文艺复兴时期情况有了急剧的变化。神学的时间概念没有陡然消失，但是从那时开始，它就不得不同实际时间(行动、创造、发现、变革的时间)很宝贵这样一种新的意识共存，并且双方的关系日益紧张。不妨再次引用里卡尔多·基尼奥内斯的《文艺复兴对 19
时间的发现》：“但丁、彼特拉克和薄伽丘分享了他们社会的活力和新生感，以及它对时间的最实际关切。在他们身上，我发现了被唤醒的活力和对多样性的爱。他们自己就是先驱，敏锐地意识到了自己生活在一个新的、诗歌复兴的时代。但他们同样会把时间看作一种珍贵的商品，看作值得密切关注的一种对象。”[15]

有令人信服的证据表明，西方历史的三时代划分——古代、中世纪和现代——始于文艺复兴早期。较这种分期本身更有意思的是对这三个时代所做的价值判断，它们分别用光明与黑暗、白天与夜晚、清醒与睡眠的比喻来表示。古典时代和灿烂的光明联系在一起，中世纪成为浑如长夜、堙没无闻的“黑暗时代”，现代则被想像为从黑暗中脱身而出的时代，一个觉醒与“复兴”、预示着光明未

来的时代。

文艺复兴对于历史的态度体现在十四世纪的人文主义之父彼特拉克身上。西奥多·E.默森曾经指出,彼特拉克在历史分期中引入了“黑暗时代”的概念。默森在概括其研究结论时写道:“我们可以将‘黑暗时期’的概念联系于彼特拉克这一事实,不仅仅意味着确定了一个时间。因为意大利语的‘复兴’(rinasdita)这个概念不可避免地联系着先前的晦暗时代。生活在这一‘复兴’中的人们认为这是一个革命的时代。他们想摆脱传统,他们也确信自己成功地摆脱了。”[16]

但彼特拉克在梦想古罗马的光荣及其在长时间被遗忘后即将
20 复兴的同时,并非没有意识到他自己注定要生活“在各种各样令人眩惑的风暴中”,自己也仍就是那个可憎的黑暗时代的儿子。他心中无疑拥有乐观主义精神与宏伟愿望,这表现在“非洲”这首用拉丁语写成的诗中,他认为这首诗是他的最高成就。然而,我们应该意识到,这种宏愿同诗人个人深沉的挫折感相冲突,正如他自己所说的:“我的命运就是生活在各种各样令人眩惑的风暴中。但或许对你来说——如果像我希望的那样你生活在我之后——将会有一个较好的时代到来。这种遗忘的沉睡不会永远持续下去。当黑暗被驱散之后,我们的后代又能沐浴在从前清纯的光辉中。”[17]

显然,彼特拉克有一个分裂的自我。在信守古典和基督教的价值体系方面,他常常被描绘成一个体现过渡时期精神剧变的人物。或许不太被注意的是,彼特拉克试图将自己及自己时代的矛盾扩展到世界历史的概念上。对于彼特拉克以及随后的一代人文主义者,历史不再是一个连续统,而是一些迥异的时代前后相继,

有黑的时代与白的时代，黑暗的时代与光明的时代。历史似乎通过急剧的断裂前进，开明伟大的时代与腐朽混乱的黑暗时代相交替。在此我们面临一个明显的悖论，亦即，人们经常谈到文艺复兴的行动主义乐观主义和活力崇拜，它们却源自一种本质上是灾变式的世界观。

把最近的过去说成是“黑暗的”(这个过去必然结构着现在)，同时设想着“光明”的未来必至无疑(即使这个未来是先前某个黄金时代的复活)，这涉及到一种革命的思想方式，在文艺复兴之前去寻找这种思想方式的明确前驱是徒劳的。革命不只是简单地表示不满或造反，它与二者有着质的区别，这还需要着重强调吗？革命不同于任何自发的或有意识的造反，因为除了否定或拒绝之类 21
的本质要素，它还隐含着对时间的一种特定意识以及与时间的结盟。词源学在此又一次能说明问题。“革命”的最初意义及其仍然拥有的基本意义，是围绕一个轨道所做的进步运动，以及完成这样一个运动所需要的时间。历史上的大多数革命都把自己设想成回归到一种较纯净的初始状态，任何一贯的革命理论也都隐含着一种循环的历史观——无论那些前后相继的周期被看成交替式的(光明，黑暗)，还是根据一种较系统的进步学说被看成有象征意义的螺旋式上升。

由于文艺复兴是自觉的，且把自己视为一个新的历史周期的开始，它完成了在意识形态上与时间的一种革命性结盟。它的整个时间哲学是基于下述信念：历史有一个特定的方向，它所表现的不是一个超验的、先定的模式，而是内在的各种力之间必然的相互作用。人因而是有意识地参与到未来的创造之中：与时代一致(而

不是对抗它),在一个无限动态的世界中充当变化的动因,得到了很高的酬报。

在这里彼特拉克的情形又一次提供了很好的实例。对他来说,"现代人"仍然是中世纪的人,但有一个重要的不同:他们知道未来将恢复古代"纯明的光辉"。彼特拉克自己尽管有着矛盾冲突的忠诚,却仍然因对未来的信念而奋发。这使他不曾变成古代人辉煌成就的一个被动崇拜者。相反,他对古代的崇拜——远不仅是尚古主义——是行动主义的一种形式。他确信对于古代充满热情的研究可以而且应该引发一种仿超(emulation)意识。正因为他是那么想复活古代精神,他才会意识到毫无保留地、不假思考地为崇拜过去而崇拜过去所具有的危险,才会如此直言不讳地反对那些鄙视一切现代事物的人——反对那些总是蔑视现代的古人崇拜
22 者。

我们才是古代人

十七世纪后期的古今之争,或者如英国人所熟知的、源自斯威夫特著名讽刺作品的名称"书的战争",是传统之权威在知识以及最终(不可避免地)在趣味问题上消解的直接后果。对构成中世纪遗产的那些价值观念与信条的一种重大修正启动了这个消解过程。但文艺复兴只是以古代的权威代替教会的权威,而不能走得更远。就中世纪在非神学事务上已经承认古希腊和罗马的权威而言,我们可以说,在某些方面,文艺复兴并不如它所实际认为的那样摆脱了中世纪的传统。不过,文艺复兴间接地创造了一套理性

和批判的主张，它们不是仅仅要摆脱某一种形式的理智权威，而是要摆脱所有形式的理智权威；而且文艺复兴反对中世纪文化模式的斗争使得它发现并完善了意识形态武器，这些武器同样可以用于——后来也确将用于——反对它们想要维护的那些古代人。

在美学方面，古今之争主要根源于十六和十七世纪的哲学与科学讨论，这场讨论不仅使理性从中世纪经院主义的专制中解放出来，也使它从文艺复兴对于古典时代盲目崇拜所加之于它的同样有束缚力的羁绊中解放出来。蒙田的《随笔》(1580)，弗朗西斯·培根的《知识的进步》(1605)和《新工具》(1620)，笛卡尔的《方法谈》(1634)，这些都是现代性自我确认史上一些重要的里程碑。这些作者及他们追随者中的大多数人，都以某种方式谴责古代(或者是对古代的盲目尊崇)导致了思想的普遍孱弱，导致了科学中适当方法的普遍缺乏。 23

从术语上说，有意思的是，“现代”这个词——以及这个概念——在其一般用法中主要是获得了否定性的内涵，当它或明或暗地与“古代”相对而出现时，就更是如此。例如，在莎士比亚的作品中，“现代”是“陈腐、老套”的同义词(亚历山大·施密特，《莎士比亚词典》，第3版，N. Y.，1968，p. 732)，从下面出自《终成眷属》的一段话中就可看出，其中拉佛说：“他们说奇迹已属过去，我们有自己的哲学人物，他们将超自然与无因由之物，变得现代而熟悉。”就古代和现代的关系而言，一般的感觉是，同古代的巨人们相比现代人仍是侏儒。这可以解释为什么当时一些思想比较进步的人，哲学家和科学家们，会如此激烈地反对古代崇拜。在一个更具体的层面上，这同样也可以解释现代性的捍卫者们所采取的极其有趣的

术语策略。

最有可能是弗朗西斯·培根首创了一个新颖有力的比喻,这个比喻表明了他和他的同代人对于古代与现代关系的看法。在沙特尔的贝尔纳和索尔兹伯里的约翰所做的老式侏儒/巨人比喻中,进步的观念被转化成空间－视觉关系,而在培根的版本中,一种时间－心理的对比被用来传达一种发展进步的感觉,正是这种感觉彻底维护了现代性。培根在童年的无经验和老年的智慧之间建立起一种悖论。从哲学家们所持的观点看,毫无疑问,我们现代人才是真正的古人*,而古代人在他们活着的时候是年青和"现代"的。因为我们所谓的古代人仅仅相对于我们才是古代的和较年老的,就世界而言他们显然比我们年轻。在培根的著作中多处谈到这个悖论。在《知识的进步》中:

> 确切地说,是作为世界青年时期的古代。这些时代是古代,当
> 24 时世界是古老的,古代不是那些我们通过从自身倒着计算而
> 认定的古老落后秩序。[18]

在《伟大的创建》中:

> 至于它的价值和用途,必须坦率地承认,那些我们主要得自希腊人的的智慧仅仅类似于知识的孩提时代,它具有孩子的特

* 英语中的 ancient 一词既有"古代"的意思,也有"古老"的意思,培根的悖论正是利用了它的这两层意思。——译注

性：它能说，但它不能生；因为它富于争辩却缺少著述。[19]

或者在《新工具》中：

至于古代，人们乐于用来谈论它的那种观点相当随便，而且很少与这个词本身一致。因为世界的老年时代将被认为是真正的古代，这是我们时代的特性，而不是古代人生活于其中的世界早期的特性；古代人生活的早期尽管就我们而言是比较古老的，但就世界而言它却是比较年轻的。确实，在老年人身上较之在年轻人身上，我们会找到更多的关于人类事务的知识和更成熟的判断力，因为老年人阅历丰富，他所见所闻所思的事情数量与种类繁多；同样，要是我们知道自身时代的力量并有意尝试和运用它，较之古代，我们肯定可以期望从中获得更多，因为我们的时代是世界的一个更进步的时代，它储备和保存着无数的实验与观察。[20]

培根的推论对于现代性的维护者具有吸引力，并不令人奇怪的是，他的这种比较在十七世纪被重新提出和加以发展，并流传到十八世纪。在法国，十七世纪六十年代佩罗和丰特奈尔正式发动古今之争（它实际开始的时间要早得多），当笛卡尔说“我们才是古人”时，他是在紧紧追随培根，言下之意是我们所给予古代人的赞扬应该实至名归地给予真正的古人——也就是现代人。丰特奈尔在他的《关于古代与现代的题外话》（1688）中引入这个悖论式比喻之前，其他的法国作家，包括帕斯卡尔（在前面已经提到过的《论真

25 空序文》中)，就已经使用过它。[21]

如果说培根的悖论是新的，那它所隐含的人类生命与个体生命之间的类似则由来已久。有人认为，“措辞上与培根之说相类似的比喻，也许能在圣奥古斯丁的《上帝之城》(X，14)中找到其最早运用。”[22]在奥古斯丁的文本中，他把人类的教育同经历某些阶段与年龄的个体的教育相比；这一文本当然有着强烈的神学意义，这使得它迥异于培根关于现代之古老性的纯世俗悖论。奥古斯丁所谈论的“进步”实际上是从尘世上升至天堂，是从时间到永恒的旅程。[23]在培根的知识进步观中，在他对古代权威(其煊赫的古老性仅仅是一种视觉幻象)的含蓄拒绝中，所涉及到的是一种全新的时间特性。

比较现代人和古代人

在一个较系统的基础上比较现代人和古代人成就的想法，主要是出自意大利文艺复兴。在十五世纪初，列奥纳多·布鲁尼一篇对话的标题概括了一个较广泛的趋势：《某些现代作家与古代作家比较论》。[24]中世纪人并非不知道做这类比较，但古代概念在那个时候同它在文艺复兴之后所具有的意义大相径庭。柯蒂乌斯使我们注意到这个关键区别：“这种观点也许对现代读者显得陌生。当
26 我们说‘古代人’时，我们指的是异教作家。在我们看来，异教和基督教是两个分隔的领域，它们没有公分母。中世纪人不这么认为。‘古代人’(Veteres)同样适用于以往的基督教和异教作家。”[25]

直到理性主义和进步学说在哲学与科学上赢得了反对权威的

斗争，古代人与现代人之间延续不断的旧有争论才增强了势头。当以夏尔·佩罗为首的一些具有现代思想的法国作家认为科学上的进步概念适宜于运用到文学艺术时，古今之争揭开了序幕。有意思的是，一种显然错误的推理给予现代人一种感觉，使他们认为能够将自己在科学上相对于古代人所具有的优势转变为一种艺术上的优势，但无论是哲学家还是科学家们都没有提出这种思路。这里也不妨指出，站在现代人一边而受到贬损的是些相对次要的人物，在法国和英国都是如此。在英国，按今天非研究性读者的兴趣来说，论争中至今仍有活力的东西之所以是斯威夫特当时对于如今已被遗忘的沃顿与本特利之流的贬斥嘲讽，肯定就是因为这个原因。

自首部全面而且至今仍具权威性的研究著作，即伊波利特·里戈的《古今之争史》(1856)问世以来，古今之争的故事已经被反复讲述。我们可以说，除了大量渊博精深的论文之外，众多综合性研究著作差不多已经收集了全部的相关事实，并恰当地对待了这些事实。这些著作从于贝尔·吉洛的《法国的古今之争》(1914)到汉斯·罗伯特·姚斯新近的论著《'古今之争'中的美学标准与历史思考》(1964)[26]；在英国还有安妮·伊丽莎白·伯林盖姆的《历史背景中的〈书的战争〉》(1920)和理查德·福斯特的《古代人与现代人：〈书的战争〉背景研究》(1936)。为了就古今之争及其后果做出系统的而非历史的说明，在此只需提及同现代性概念的演变有直接关联的几个较为熟悉的事实。

现代人对古代及其维护者提出了各种批评，这些批评可分成 27
三个广义范畴。显然，我们在此关心的是现代人的同美学有某种

关联的主张，而不是他们有关现代在科学与哲学上拥有优势的言辞（大多数“现代主义者”显然是出于策略上的理由而往往提到这种优势）。

一、理性观点。法国新古典主义当然是附庸古代的，但对于这个时期美学的详尽研究表明，在1630年后已很少教条性地提倡模仿古代人——事实上，这被斥为谬论。在十七世纪期间，作为一种尝试，人们引入并发展了新古典主义的各种规则，以使文艺复兴时期不加区分的古代崇拜理性化，并进而建立一种完全理性的美的理论。如勒内·布雷在他的著作《古典学说在法国的形成》（首次发表于1927年）中指出的，十七世纪初开始的有关规则的讨论应放在一个较大的语境中来考虑，这就是理性主义主宰哲学和笛卡尔主义影响日增。对于美的规则的思考与阐述是诗学中理性战胜权威的表现，而且它们无疑为稍后现代人宣称拥有优势铺平了道路。

几乎是所有人都同意，最普遍的规则是赏心悦目，艺术满足的第一标准是——新古典主义如此主张——与美的要求协调一致的逼真。所有其他规则，从最综合的到最特殊的，都是按几何法则源出于这两个原则的，这两者应作为（借助天才）生产任何真正有价值作品的指导方针。如果放任自流，诗歌天才注定无所成就——若非彻底失败，也会误入歧途，只能给予很少的满足，而要是懂得并遵守规则的话，它能给予的满足原本要多得多。在他的《古代人与现代人的比较》（1688—1697）中，夏尔·佩罗试图通过将这样一种思路推向极端来表明现代人的优势。这位现代人的捍卫者似乎
28 主张，规则的数目越多，那个时代及其代表性的艺术家也就越进步。一个诞生在伟大的路易世纪里的新维吉尔将写出更好的《埃

涅阿斯纪》,因为就算他所禀赋的天才无异,他也可以从供他运用的更多且更成熟的规则中受益。佩罗写道:

> 因此,当表明荷马与维吉尔犯了无数现代人不会犯的错误后,我想我已经证明古代人全无我们的规则,因为规则的必然后果是阻止人们犯错误。因而如果现今老天爷愿意生下一个具有维吉尔般天才的人物,可以肯定的是,他将写出比《埃涅阿斯纪》更优美的诗歌,因为按我的假定,他将拥有与维吉尔同样多的天才,同时又可以受到更多规则的指导。[27]

如果我们考虑到佩罗有关理性发展与普遍进步的观点,当我们发现最古老的希腊诗人荷马一直因为其错误和科学上的不准确而受到攻击最多时,就不应该感到吃惊。例如,普林尼说得很清楚,狗不能活过十五年,那《奥德赛》的作者凭什么说尤利西斯有二十年没见的狗认出了他呢?[28]这类指责也许显得微不足道,但十七世纪的法国人却严肃看待这些事情,就像布瓦洛所表明的。在他的《关于隆然的批评性思考》(1694;1710)中,布瓦洛针对佩罗的指责维护荷马,他举国王的狗为例,那些狗据说活了二十二年!在英国,斯威夫特更好地意识到了对待古代人诗歌的这种"科学"态度的荒谬性,并使佩罗和丰特奈尔的苛责变得可笑:

> 但是,在荷马作品中除了已经提到过的这些疏忽,好奇的读者在这位作家的作品中还能看到一些缺陷,这些缺陷并非全是他的责任。因为自他的时代以来,知识的每一个部门都取得

> 29 了如此惊人的成就，特别是在最近的大约三年中；他不可能像他的拥护者们所谎称的那样熟谙各种现代发现。我们尽可以承认他是指南针、火药和血液循环的发明(现)者：但我要向他的任何一位崇拜者发起挑战，请他向我表明，在荷马的所有作品中能找到对于牌的全面解释。难道他不是把政治赌博的艺术整个留给我们自己去摸索吗？同他关于茶的冗长论文相比，还有什么更不完善、更不能令人满意呢？[29]

二、趣味观点。十七世纪的现代人认为，趣味同文明的其他方面一道发展，变得越来越苛刻和精致。进步的概念明显适用于礼貌、道德观念和文化传统的领域。因此古代较现代原始，更糟糕的是，它竟至于容许在诗歌中反映各种粗鲁野蛮的风习，这些风习必然会冒犯文明读者的趣味。在佩罗《古代人与现代人的比较》第三卷中，听到阿喀琉斯称阿伽门农为“醉鬼”、“酒囊”和“狗脸”来侮辱他时，那位作为作者代言人的教士深表震惊。佩罗接着说，国王和大英雄们绝对不会使用此种粗俗的语言，即使他们用了，“这样的风习也太不体面，不该在一首诗中表现出来，在诗歌中事情不该以它们可能的发生方式而该以它们应有的发生方式来表现，这样它们就可以指导人和取悦人”。[30]这种直白的规范态度是对新古典主义一种典型冲动的夸大其词，这就是在诗歌中结合功用与悦乐的冲动——贺拉斯的“寓教于乐”。在十七世纪后半期的法国诗人看来，这种冲动直接服从于合乎经典的律令，或是服从于专横的“得宜”(bienséance)。从这个角度看，现代人在趣味问题上显然不够革命，也没有以任何方式比他们的同时代人更“进步”或更大胆。

相反，同古人崇拜者们的主张相比，现代人的新古典主义基本主张更加不宽容；诚然，古人崇拜者们的美学概念不会有更大的相对性，但要更为灵活和全面。

佩罗口头上的不遵从主义（nonconformism）实际上只是在掩盖其根深蒂固的遵从主义和时髦意识。我们不应忘记，古今之争 30
实际上是相当时髦的，路易十四的宫廷和众多沙龙热情地参与其中，大多数人自然是拥护现代人的（如果我们认识到“古代人”的美学传统主义对于广大世俗民众毫无吸引力，就知道“自然”一词用得是有道理的）。因此这场著名的战争并非真正的战争，那些现代人也算不上是英雄。对于佩罗这样一位在当时备受争议的作者，今天的读者不禁会为其狭隘的理论正统性所打动。实际上佩罗为表明现代人优于古代人而提出的所有主张都完全是新古典主义的。在整个论争过程中，参与者之间实际上并无理论上的不一致。佩罗在论争中自然会受到批评，而且有时是相当尖刻的批评，但他的反对者中没有人能就这些原则本身找到毛病，正是在这些原则的名义下古代人受到了攻击。大概而言，佩罗因两个主要原因而受到指责，一个是道德上的（为强调自己的优点而诋毁古人是心胸狭隘、忘恩负义和私心自用），一个是技术上的（归于古代人的那些缺点实际上只能归于他们不忠实、无才华的翻译者，现代人读的是这些人的译本，因为他们既不懂希腊文也不懂拉丁文）。在一个与理智史有如此大关联的论争中，两派都显得全然缺乏历史感，双方都认定他们讨论中所涉及的价值观念是绝对的、不可改变的。

理性主义的进步概念同对价值观念普遍与永恒性的信仰决非不相容。在十七与十八世纪期间，即使是最真诚的进步主义教条

派也毫不怀疑他们的价值体系与价值判断的绝对有效性。除了处于争论之中的那些问题外，使得佩罗及其信徒与他们的敌人同样富于新古典主义精神的，是他们对于超验与惟一的美的范本的共同信念。对每一位特定艺术家的价值的衡量，是看他有多接近这
31 个纯粹无瑕的理想。美就像其他的基本价值观念，同时间无关，是客观和永恒地存在的。进步主义者认为，知识的进步、文明的发展和理性的启蒙影响有助于人们更好、更有效地理解那些恒常遍在的价值观念，这些价值观念在较早的时代同样真实，只是没有被那么清楚地认识到。因此，佩罗及现代人并不认为古代人的美的理想会与他们自己的有什么不同。他们引以自豪的，仅仅是他们更能忠实于美的理想的能力，古代人在追求这种理想上就不那么成功。

这是我们讨论中的一个本质要点。十七世纪后期和十八世纪的现代人声称他们优于古代人，但他们并没有向他们的对手所承认和宣扬的那些美的基本标准发起挑战。因此我们可以说，佩罗及其同党用以同古代人做斗争的美学主张，是从那些提倡古代崇拜的人那里借用来的。现代人并没有否定古代人。就他们试图指出古代人在何处以及为何没有达到永恒完美的要求而言，我们可以将他们的态度称为“一种对不完美的批评”。以典型的新古典主义方式，完美的概念本身从未受到质疑。

三、宗教的观点。在十七世纪甚至稍后，权威与理性之间的对立并没有自动延伸到宗教事务上，一个人完全可以在一切同研究自然有关的领域中赞同理性主义和进步信念，而同时在神学上乐于接受权威原则。帕斯卡尔的《论真空序文》又一次提供了明显的

例证。权威

> ……在神学中至为重要,因为在那儿她同真理不可分,我们只
> 是经由她才得悉真理;……因为(神学)原理高于自然和理性,
> 还因为人的心智太孱弱而不能靠自己的努力到达这些原理,
> 如果他不是被一种全能和超人的力量带到那里,他是不能达
> 到这些高超观念的。(显然,)那些属于感觉和推理的问题就 32
> 不是一回事;在这些问题上权威是不起作用的,认识它们只是
> 理性的事。[31]

作为人类历史上一个独特和较高级阶段的现代,决定其自我意识的尽管是作为批判能力的理性日益增长的声望,以及科学的各种革命性发现,它却没有完全摆脱同宗教的联系。相反,在某些时期,这类联系千丝万缕而且十分紧密,只有把焦点对准它们,我们才能充分意识到现代性概念的一种结构含混性,这种含混性可以解释下述事实:在十九世纪初,浪漫的非理性主义者们在拒绝进步主义和启蒙运动的哲学乐观主义的同时,仍然信奉一种宽泛地设想的现代理想。记住帕斯卡尔在理性真理(它在时间进程中的逐步被发现反映了进步的法则)和宗教的超自然真理之间所做的区分,我们可以说,现代人可以宣称自己对于古代人拥有双重的优势:首先,他们比古代人年长,理智上更成熟;其次,他们掌握了基督的启示真理,而这是古代人所接触不到的。古代人一方惟一拥有的是美——这是文艺复兴时期人文主义者工作的结果。在谈到顽固的詹森派教徒对于古代遗产颇为矛盾的赞同态度时,圣伯夫

在他的皇家港口史中引用了儒贝尔(1754—1824)的一句格言,它颇有启发性地概括了十七和十八世纪信奉宗教的新古典主义者的态度:"上帝,"儒贝尔说,"不能向古希腊人揭示真理,相反他给予他们诗歌天才。"但即使是在新古典主义鼎盛的十七世纪法国,这样一种确定不移的说法也不可能不受到挑战。

有几个问题尽管在十七世纪尚未被明确提出来,但却暗含在十八世纪始于法国的批评论战中,这场论战的一个目标是维护基
33 督教史诗的合法性。美完全是一种异教发明与异教概念吗?还是有两种基本类型的美,一种是野蛮人的,一种是基督徒的?如果是这样,哪一种更好呢?基督教史诗作品模仿了史诗文体的古典范本,但是在其中,上帝、各级天使、撒旦及其魔鬼军团代替了希腊和拉丁神话中的众神,自十六世纪中期以后,这类作品在法国和其他西方国家流行。在史诗方面公认的大师是荷马和维吉尔,这类作品的作者有时感到必须证明他们用基督教的英雄和主题来代替古典的异教主义"机器"是合理的(参见塔索的《关于英雄史诗的谈话》)。但在遭到布瓦洛《诗艺》(1674)的猛烈抨击之前,这种文体的存在并未真正受到威胁。如果我们记得布瓦洛很快即成为古今之争中"古代人"的领军人物,我们就可以理解《诗艺》中如下段落的强烈反现代含义:

我们误入歧途的作者们
徒劳地要把这些古代装饰抛弃,
认为我们的上帝,和他派来的先知,
会像诗人们创造的形象般行事,

每一行里都用地狱吓唬可怜的读者，
还大谈撒旦、阿斯托雷斯和丧钟。
基督徒们所要相信的神迹剧，
不屑于接受这样变化不定的场景……[32]

在写下这些诗句时，布瓦洛想到的是德马雷·圣－索尔兰，他是基督教史诗《克洛维》的作者，还创作了一系列的批评论著，包括论文《古希腊、拉丁与法国诗人之评判》(1670)和《谈基督教主题是英雄诗歌的惟一专有主题》(1673)。德马雷除了以夸大的言辞称赞自己的诗歌外，还表达出一些与布瓦洛圈子所代表的狭隘新古典主义态度截然相反的观念。他的观点是，他写下的这首诗关系到一个高贵而真实的主题，即"宗教同虚假一方斗争并征服它"。[33]
在这里现代人相对于古代人所拥有的优势是宗教上的。说德马雷 34
及与他同时的次要宗教诗人们对现代性概念的扩张作出了贡献，并且这种贡献甚至要大过那些直接而显著地参与古今之争者，这是否是夸大其辞呢？事实是，现代性的宗教界定，或者说对基督教与现代性本质联系的承认，将成为浪漫主义的重要主题之一。但在古今之争的鼎盛时期，宗教观点并未得到公开运用，而且在浪漫主义出现之前，在现代概念重塑的过程中它也不是一个重要因素。

古今之争的主要结果有哪些？最重要的一个也许就是它以众多聚讼纷纭的含义丰富了"现代"一词。在法国或英国或这场论争影响所及的其他国家，现代人所赢得的声名都不过是英勇，也许还有捣毁偶像。论争并没有提出全新的价值观念。但有意思的是，"现代/古代"这种术语对立变成了美学纷争的一种标准形式。以

这种方式，创造出了文学艺术通过否定既有趣味范型获得发展的模式。

从现代到哥特到浪漫到现代

自十八世纪中期以来，“古代/现代”的对立生发出无数广义历史性的以及最终是类型学的对立，没有这些对立，现代批评意识的
35 发展演变将不可理解。不难表明，像“古典/现代”、“古典/哥特”、“素朴/感伤”、“古典/浪漫”这样的对立术语组，以及更晚近的批评习语如“古典/巴洛克”、“古典/风格主义”等等，都可以追溯至“古代/现代”的基本区分。但是必须看到，没有趣味和美的概念本身的一种更深刻变化，术语层面上的这样一种发展是不可能的。

正是在十八世纪期间，美的概念经历了一个丧失其超验特性而最终成为纯粹历史范畴的过程。浪漫派已经在根据一种相对的和历史内在的美来思考，他们感到，要想作出有效的趣味判断，就应该从历史经验中获得标准——而不是从一种“乌托邦的”、普遍的、永恒的美的概念中。古代和现代之间的对立在这个过程中发挥了决定性的影响。

古今之争为两种自律世界观和价值尺度之间更广泛的分野提供了模式，这两者在历史上是同样合法的：古代的天才与现代的天才。在足资枚举的诸多实例中，有一个显然预示了十八世纪后期在古典与浪漫之间所做的区分；我指的是出现于英国批评中的“古典/哥特”对立，更确切地说它是出现在理查德·赫德的《论骑士制度与罗曼司信札》(1762)中。赫德把古典和哥特作为两个完全自

律的世界来谈论，不可以说其中的一个优于另一个。毫无疑问，用古典标准来看待哥特艺术的人，除了它的不规则和丑陋外，将一无所获。但是很显然，这并不意味着哥特艺术就没有用以判断自身成就的规则与目标。“当一位建筑家用希腊的规则审察一个哥特式结构时，”赫德写道，“他只能发现畸形。但哥特建筑运用它自己的规则，用这些规则来审视它时，就可以看到，它跟希腊建筑一样有它的优点。”[34]针对新古典主义理性主义的攻击，赫德试图捍卫斯宾塞和塔索一类诗人在作品中运用“哥特式”虚构的做法，他认为一首像“仙后”这样的诗要得到适当的理解，就必须遵照哥特诗 36
歌的概念而不是古典诗歌的概念来阅读和批评：“按这些原则，就不难以一种与迄今为止人们所尝试的方式不相同的方式来揭示它的优点。”[35]

赫德不只是为这类诗人辩护，他的论述以一种典型的浪漫派语调结尾，他说就诗歌和“诗性真理”而言，哥特式的惯例与虚构优于古典的惯例与虚构。在赫德对于想像崇拜（cult of imagination）——与古典的模仿学说相对立——的颂扬中，在他有关诗人要在自然之上和之外去“遨游一个超自然世界”的信念中，这类观点是一以贯之的。有趣的是，赫德所运用的“古典/哥特”式区分完全可以与“古代/现代”或“古典/现代”的区分互换使用，“现代”在这里指的是与异教世界文化不同的整个基督教文化。赫德说：“……同古典寓言作者们的幻想相比，我们现代诗人的幻想不仅更勇敢，而且……更崇高，更可怖，更惊人。总之，他们绘画的手法，他们所采纳的迷信，都因为是哥特式的而更富有诗意。”[36]

对新古典主义的主要假设作出批评的这类理论在英格兰和德

国日渐风行，并直接促成了浪漫主义在世纪之交的出现。“浪漫”一词在英国并未被迅速采用，但它在德国广为流行，从施莱格尔兄弟到黑格尔都在使用；在法国，对它的使用从斯塔尔夫人的《论德意志》及于维克多·雨果；在其他欧洲国家，同后来盛行于文学和艺术史中的该词相比，它在一种极其宽泛的意义上得到使用。在十九世纪初，“浪漫”一词是得到最广泛接受的“现代”一词的同义语，它指的是基督教文明所有同美学有关的方面，基督教文明被视为世界历史中一个独特时期。根据这个概念，借用夏多布里昂知名著作的标题来说，浪漫主义本质上是“基督教天才”(Genius of
37 Christianity)的表现。夏多布里昂在该书中就古代人和现代人作出了一种新的比较，在这种比较中，后者的优势源于他们所奉行的宗教不仅是一切宗教中最真正的，而且是最有诗意。中世纪的传奇、史诗和罗曼司，行吟诗人、但丁、彼特拉克、阿里奥斯托、莎士比亚等人的诗歌，都包括在如此理解的浪漫主义范围内。仅仅是在后来，浪漫主义一词的意义才被狭窄化了，主要用于指十九世纪头几个十年中，反对新古典主义价值体系的那些文学与艺术流派。

对浪漫派(在我们当代所使用的有限历史意义上)来说，趋于普遍性的雄心，使艺术作品尽可能接近美的超验范本的愿望，都属于古典的过去。新型的美是基于“独特”，基于“怪诞”与“崇高”结合所提供的各种可能性，基于“有趣”，基于代替了古典完美理想的其他此类相关范畴。追求完美被认为是逃避历史的企图，是通向“学院主义”的捷径。特别是在法国，年轻而反叛的浪漫派面对的是最顽固、最狭隘的新古典主义偏见，新运动的同道们被迫尽可能毫不含糊地使用历史相对主义的论点。成为自己时代的一员，对

这个时代的问题作出应答，不止是成了一种美学责任——它几乎成了一种道德责任。

司汤达著名的浪漫主义定义标明了现代性意识发展中的这一重要阶段；在《意大利绘画史》(1817)中，司汤达就“古代的美的理想”和“现代的美的理想”作了初步对比，十年之后他提出了这个定义。[37]司汤达把自己称为浪漫派，他所理解的浪漫主义不是一个特定的时期(无论是较长的还是较短的)，也不是一种特殊风格，而是一种当代生活意识，一种最直接意义上的现代性意识。在这方面上他也许是欧洲重要作家中的第一人。他的浪漫主义定义不止是一 38
种富含悖论的常识；由于它暗示了“浪漫”和“现代”之间的同义性，由于它传达出强烈的时间意识，我们可以说它是波德莱尔现代性理论的雏形。波德莱尔的理论我将在稍后考察。下面是《拉辛与莎士比亚》的作者有关同“古典主义”相对立的“浪漫主义”的论说：

> 浪漫主义是这样一种艺术，它提供给人们的那些文学作品根据他们现今的习俗与信仰状况，给予他们以最大可能的快乐。相反，古典主义提供给他们那种曾予他们的曾祖父以最大快乐的文学……在今天模仿索福克勒斯和欧里庇得斯，谎称这类模仿不会令十九世纪法国人打哈欠，就是当代古典主义者。[38]

司汤达不加犹豫地说，索福克勒斯和欧里庇得斯在他们的时代是浪漫派。拉辛亦是如此——其特殊类型的浪漫主义在于他对路易十四宫廷趣味的忠实，这种趣味主要以当时时兴的“极端尊

严”为特征，此种尊严曾令“一位1670年的公爵，即使是在满怀父爱之情时，也不忘喊他的儿子‘大亲王’”。在另一篇批评文章中，司汤达援引歌德的话以强调趣味(goût)与时尚(mode)的等同：趣味是取悦当世的能力。[39]趣味即时尚。从历史的角度看，此类言论颇富论辩意味。例如，通过他对时尚的公开赞扬，司汤达不是在取笑新古典主义的艺术家应尽可能接近普遍与非时间性的美的范本这一观点吗？

悖论就在于，思想现代的作家往往发现当今时代并未准备好接受它最需要的东西。司汤达是这种悖论的一个例证。因此，艺术家直觉的重要性要得到肯定尚需时日。十九世纪早期浪漫派与其时代之间的关系显得相当紧张。在涉及当代的情形时，司汤达是把作家当成斗士而不是取悦者来谈论的：“成为一个浪漫派需要
39 勇气……一位作家差不多需要与一名战士同样的勇气。”[40]这个军事类比和它出现于其中的整个语境暗示出同样源于军事隐喻的先锋派概念。同浪漫派的英勇无畏相比，古典主义者谨慎得近乎怯懦。当代公众慑于过去的巨大声名，保护着古典主义者。这解释了当今时代为何不敢要求它所需要的东西。人们不知不觉中沦为习俗的专制力量的受害者，作家的主要任务之一就是要在想像事物中消除这种专制力量的羁缚性和几近麻痹性效果。[41]司汤达意识到，要始终现代(用他的术语是“浪漫”)就必须冒震惊公众的危险，这至少是因为公众的趣味受到官方学院主义和各种根深蒂固偏见的影响，这些偏见出自对传统的一种不恰当理解。

简而言之，对于司汤达，浪漫主义的概念体现了变化、相对性的观念，尤其是现时性的观念，这使得它的意义在很大程度上

与在四十年后波德莱尔所说的“现代性”重合。简单地讲，浪漫主义就是艺术地传达出来的现时感。因此它的存在空间是很有限的，但同时它的特性本质上是稍纵即逝的：这种特性是极端难以把握的，因为它不能用过去传统（基督教的或其他的）中的语汇来界定；这种特性也是非常暂时的，因为它将自己的继续存在压在了对未来的肯定上。我们知道，司汤达本人在其几乎不为同时代人注意的整个文学生涯中，是从未来将还他以公道的想法中获得安慰的。较之某个为缺乏认可所苦者的单纯补偿性梦想，司汤达对于未来的关注有着多得多的内容。他的个性根本上是一个执着且完全自觉的前驱者的个性，尽管他显然并不赞成其他浪漫派人士沉溺其中的那种空洞的未来性修辞（值得注意的是他对维克多·雨果的先知态度有着众所周知的厌恶）。司汤达是一个他自己所说的“浪漫派”意义上的“浪漫派”，惟其如此，甚至在写于主要作品之前的《拉辛与莎士比亚》中，他常常也是公开反浪漫派的，而 40
与后来被称做“现实主义”的他的终身文学信条保持着一致。在司汤达那里，文学现代性观念所涉及到的某些显著悖论已然出现。最为突出的一个是，从传统的束缚中解放出来后，作家应该努力给予他的同时代人一种他们似乎尚未准备好去享受、也许甚至是不配享受的快乐。

两种现代性

无法确言从什么时候开始人们可以说存在着两种截然不同却又剧烈冲突的现代性。可以肯定的是，在十九世纪前半期的某个

时刻，在作为西方文明史一个阶段的现代性*同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂。（作为文明史阶段的现代性是科学技术进步、工业革命和资本主义带来的全面经济社会变化的产物。）从此以后，两种现代性之间一直充满不可化解的敌意，但在它们欲置对方于死地的狂热中，未尝不容许甚至是激发了种种相互影响。

关于前者，即资产阶级的现代性概念，我们可以说它大体上延续了现代观念史早期阶段的那些杰出传统。进步的学说，相信科学技术造福人类的可能性，对时间的关切（可测度的时间，一种可以买卖从而像任何其他商品一样具有可计算价格的时间），对理性的崇拜，在抽象人文主义框架中得到界定的自由理想，还有实用主义和崇拜行动与成功的定向——所有这些都以各种不同程度联系
41 着迈向现代的斗争，并在中产阶级建立的胜利文明中作为核心价值观念保有活力、得到弘扬。

相反，另一种现代性，将导致先锋派产生的现代性，自其浪漫派的开端即倾向于激进的反资产阶级态度。它厌恶中产阶级的价值标准，并通过极其多样的手段来表达这种厌恶，从反叛、无政府、天启主义直到自我流放。因此，较之它的那些积极抱负（它们往往各不相同），更能表明文化现代性的是它对资产阶级现代性的公开拒斥，以及它强烈的否定激情。

在更具体地谈到两种现代性之间分裂的起源前，集中谈谈“现

* modernity 一词在西方学者的用法中有三种意义，分别是作为时期（period）、特性（quality）和经验（experience），作时期时，当译做“现代”较妥，本书中有时为照顾上下文关系，仍译做“现代性”。——译注

代性"这个术语不无益处。[42]鉴于波德莱尔作为一位美学现代性理论家所具有的极端重要性,我们应该指出,这个十九世纪中期在法国刚刚出现的新词,至少从十七世纪起就在英国流传了。《牛津英语词典》记录了"现代性"(意思是"现今时代")在1672年的首次出现。它还援引了霍勒斯·沃波尔的话,他1872年在一封信中谈论查特顿的诗歌时,说到了"任何人(只要有耳朵)都不能原谅"的"[他们]语调的现代性"。[43]诗人查特顿的作品及其悲剧神话在下一代成熟浪漫派中非常流行,在有关他的《罗利诗歌》(1777)的著名争论中,霍勒斯·沃波尔把"现代性"作为一个论据来使用,这意味着对审美现代性的某种微妙感觉。"现代性"似乎既接近个人"风格"的概念("这些诗歌的风格是查特顿自己的"),也接近沃波尔所说的"观念与措辞的晚近倾向",但我们不应该将它同二者中的任何一个混淆。按沃波尔的观点,其实际含意是有关声音与"语调"的,我们可以从音乐方面来最好地理解它。

至于法国,相应的"modernité"一词在十九世纪中期以前并未
使用。利特雷词典在泰奥菲尔·戈蒂埃发表于1867年的一篇文章 42
中找到了它。[44]更近更全面的罗贝尔词典发现它在首次出现于夏多布里昂的《墓中回忆录》,该书出版于1849年。无论是利特雷还是罗贝尔词典都没有提到波德莱尔在他论康斯坦丁·盖伊的文章中用了"现代性",这篇文章写于1859年,发表于1863年。

想想夏多布里昂早二十年运用该词的方式,对理解波德莱尔"现代性"概念非凡的原创性与开创性将不无启发。在《墓中回忆录》所收的他1883年从巴黎至布拉格的旅途日记中,夏多布里昂贬义地用"现代性"来指日常"现代生活"的平淡与乏味,这是同自

然的永恒崇高和传奇式中世纪过去的辉煌相反的。“现代性”的陈腐显露无遗：“海关建筑和护照的粗俗与现代性，”夏多布里昂写道，“与风暴、哥特式大门、羊角号声和急流声形成对比。”[45]我可以补充说，“现代性”的贬义同它相反的褒义在一种不稳定关系中共存，这种关系反应了两种现代性之间更大的冲突。

现代作家的疏离（alienation）史始自浪漫派运动。在早期，仇恨与嘲笑的对象是市侩主义，这是中产阶级虚伪的一种典型形式。最好的例子是前浪漫和浪漫时期的德国，在那里对市侩心态（及其满嘴的愚蠢谎言，粗俗乏味，为掩盖对于物质价值摆脱不了的关心而虚假地、完全不恰当地称颂理智价值）的批判在文化生活的整个图景中扮演了核心角色。在德国浪漫派散文中常常可以遇到讽刺性的市侩肖像——我们只需想想 E. T. A. 霍夫曼的超自然童话，以及创造性的想像力（《金罐》中令人难忘的安泽尔穆斯就是体现这种力量的人物之一）同资产阶级世界的极端乏味和空洞做作热
43 诚之间典型的霍夫曼式对比。于是，否定而侮蔑性的“市侩”一词首先是在德国文化而后是在整个西方文化中取得了一种明确的社会意义。当我们把市侩同此前新古典主义时期的的笑料即学究进行比较时，这种语义转移的意义就能得到更好的理解。学究是纯粹理智型的，因此对那些想要给他绘肖像的讽刺家来说，其社会背景并不重要。相反，市侩主要是由其阶级背景决定的，他的所有理智态度都不过是实际利益和社会关系的伪装。

十九世纪三四十年代在德国，一些青年激进团体继承了对市侩主义的浪漫派批评，并发展出阵线分明的两个对立类型：革命者与市侩。马克思主义对于歌德的批评中最难克服的滥调之一显然

即是源出于此，这就是，这位伟大的诗人有着双重本性，他既是一个反叛者也是一个市侩，正如恩格斯在1847年对他的看法："在歌德的作品中，他与他所在时代的德国社会的关系有两种。有时候他对它怀有敌意，……他像葛兹、普罗米修斯和浮士德一样反叛它……有时候他对它怀有善意，'适应'它。……因此歌德有时候高大，有时候渺小；某些时候是对世界充满敌意的、不驯顺的、嘲讽的天才，另些时候则是一个谨慎的、自满的、狭隘的市侩。"[46]有趣的是，市侩主义的概念最初是对资产阶级心态进行美学反抗的一种形式；它在德国却变成一种意识形态和政治批评的工具。

在大革命之后的法国盛行着相反的趋势：各种形式的反资产阶级政治激进主义（既有左派倾向也有右派倾向，二者以极其多样的比例混在一起）经历了一个美学化的过程，因此我们无需对下面的发现感到吃惊：那些以极端审美主义为特征的运动，如松散的 44
"为艺术而艺术"团体，或后来的颓废主义与象征主义，当它们被看做反对正在扩散的中产阶级现代性及其庸俗世界观、功利主义成见、中庸随俗性格与低劣趣味的激烈论战行动时，能够得到最好的理解。

艺术自律的观念在十九世纪三十年代绝非新颖之见，当时"为艺术而艺术"的战斗口号在法国流行于青年波希米亚诗人和画家的圈子中。康德在一个世纪前维护了艺术作为一种自律活动的观点，他在《判断力批判》(1790)中提出了艺术"无目的的目的"这个二律背反的概念，并由此肯定了艺术根本的无功利性。但泰奥菲尔·戈蒂埃及其追随者所设想的"为艺术而艺术"与其说是一种成熟的美学理论，不如说是一些艺术家团结战斗的口号，他们厌倦了

浪漫派空洞的人道主义，感到必须表达自己对资产阶级商业主义和粗俗功利主义的憎恨。戈蒂埃为《莫班小姐》(1835)所写前言中的核心语句典型地是否定的，是一个根据美的完全无用性作出的美的定义："除了毫无用处的东西外，没有真正美的东西，凡是有用的都是丑陋的"。同康德及其在德国的信徒们所维护的观点相比，"为艺术而艺术"的同人们宣扬一种基本上是论战式的美的概念，它与其说是源于无功利性的理想，不如说是源于对艺术完全无偿性(gratuitousness)的一种进攻性肯定。这种美的概念在"令资产阶级震惊"这个著名表述中得到了完美的概括。"为艺术而艺术"是审美现代性反抗市侩现代性的头一个产儿。

即使现代文明是丑陋的，泰奥菲尔·戈蒂埃对它的态度实际上也比其青年时代在《莫班小姐》序言中所表明的要更复杂、更矛盾。在1848年发表的"造型艺术与文明：古代的美与现代的美"一文
45 中，戈蒂埃认为现代工业生活的丑陋是可以改变的，其结果将是一种现代型的美，不同于古代的经典美。显然，这只有在如其所是地接受现代性的基础上才能实现。戈蒂埃具体地写道：

> 无需说我们会如其所是地接受文明，接受它的铁路、蒸汽船、英国科学研究、中心暖气、工厂烟囱和它的所有技术装备，这些东西被认为不受美好事物的影响。[47]

如同波德莱尔——这里他似乎是在回应波德莱尔的"现代生活的英雄主义"的概念——戈蒂埃意识到把现代文明作为不可救药的丑陋之物加以断然拒绝，就跟肤浅地赞美它一般无二，也是一

种市侩的态度。同时,他似乎认识到,在美学上宣扬现代性既可针对学院主义精神,也可针对由浪漫派老调养育出来的遁世主义倾向。戈蒂埃没有探讨这种观点的全部后果,但他是最早表明下述观点的人之一:现代生活的某些形象可以成为艺术现代性的总体战略及其“令资产阶级震惊”的追切目标中的重要元素。

波德莱尔与美学现代性的悖论

波德莱尔对现代性的关注始自他的青年时代——我想起他在“1846年的沙龙”中首次对浪漫主义作出的全面定义,非常有意思的是,这个定义追随了司汤达的定义:“对我来说,浪漫主义是美的最新近和最当代表现。”[48]波德莱尔接着说,“美的种类就跟寻求快乐的常见方式一样多”——把美与快乐相联系又是来自司汤达,特 46
别是来自他把美定义为快乐的希望那句格言(“Le Beau n'est que peomesse du bonheur”)。变化的观点是为当代趣味辩护的基础,它也可能是司汤达式的,但波德莱尔明确地把浪漫主义等同于现代艺术,这就以一种新的、激进的方式强调了现代性的观念和新颖性的价值。

> ……正如人们有多少种理解道德、爱、宗教等的方式就有多少种理想,因此浪漫主义将不在于完美的技巧,而在于一种与这个时代的道德相类似的设想……因此,最要紧的是了解自然和人类处境中为过去的艺术家所蔑视或不知的东西。谈论浪漫主义就是谈论现代艺术——也就是谈论私密、灵性、色彩和

> 趋向无限的抱负，它们经由一切可得的艺术手段表现出来。[49]

按波德莱尔的看法，浪漫主义不仅是“美的事物最新近、最当代的形式”，而且值得强调的是，它还与过去所创造的一切有实质性的不同。这种不同意识实际上是追求新颖性的起点，而新颖性是波德莱尔诗学的又一基本概念（“为过去的艺术家所蔑视或不知的东西”应该成为现代艺术家积极思考的主题）。上面所引段落的结尾富含悖论，同时也非常有启发性：“因此，”波德莱尔写道，“会出现的情况是，在浪漫主义与其主要信徒的作品之间存在着明显的矛盾……”今天，如果我们根据直接出自波德莱尔影响的更晚近的术语对立，把“现代”看作“浪漫”的反义词，我们可以说波德莱尔所想到的浪漫主义大致上是“反浪漫的”或“现代的”。

为了更确切地考察波德莱尔的浪漫主义概念，让我们考察一个它得到更具体运用的例子。同样在“1846年的沙龙”中，当讨论欧仁·德拉克洛瓦的绘画时，波德莱尔表示不能忍受在德拉克洛瓦
47 和维克多·雨果之间所做的对比，这种对比在当时的批评界如此流行，以至于成了“公认观念的陈腐领域”（the banal realm of accepted ideas）的一部分。因为，波德莱尔认为，德拉克洛瓦同雨果的比较只是些“肤浅无知的废话”：“……因为如果我的浪漫主义定义（私密、灵性等等）把德拉克洛瓦放在了这场运动之首，它必然就排除了维克多·雨果。”[50]使德拉克洛瓦区别于维克多·雨果的那些特性对于波德莱尔的浪漫主义（或现代性）概念极其重要，这就是创造性、天才的素朴性和冒险想像，它们同熟练、灵巧和技艺相对（后面这些是模仿才能的特征）。

“1846 年的沙龙”详细探讨了现代性,既有直接的(“论现代生活的英雄主义”一章)也有间接的(浪漫主义的定义),在波德莱尔的其他批评论著中还有许多零星论述,但毫无疑问的是,他有关现代性最彻底、最丰富的讨论出现在论康斯坦丁·盖伊的文章中,即“现代生活的画家”(1863)。在这篇文章中,现代性最显著的特征是其趋于某种当下性的趋势,是其认同于一种感官现时(sensuous present)的企图,这种感官现时是在其转瞬即逝性中得到把握的,由于其自发性,它同凝固于僵化传统中、意味着无生命静止的过去相反:

> 现代性是短暂的、易逝的、偶然的,它是艺术的一半,艺术的另一半是永恒和不变的……至于这变态迭出的因素,你无权去轻蔑它或是忽视它。如果抑制它,你注定会陷入一种抽象的、无法确定的美的空虚性,就像犯下第一宗罪之前的女人的美的空虚性……总之,如果有一种特定的现代值得成为古代,就必须从中抽取人类生活不经意地赋予它的那种神秘的美……那些到古代去寻求纯艺术、逻辑和一般方法之外的东西的人是可悲的。他深深地一头扎进过去,而无视现在;他弃绝情势所给予的各种价值与权利:因为我们所有的创造性都来自时代加于我们情感的印记。[51] 48

波德莱尔的现代性,无论是理论上界定的还是实际用于评论康斯坦丁·盖伊作品的,都体现了一种时间意识的悖论,这种时间意识(同所有先前阶段有关现代的讨论相比)是如此惊人地新颖,

也是如此丰富与精细,使得它可以被判定为现代性概念史上一个质的转折点。对于波德莱尔,"现代性"在很大程度上已失去其通常的描述功能,也就是说,它不再能够充当一种标准,用以从历史中分割出一个可以令人信服地定义为"现在"的时段,而且在这方面,它无论是在整体上还是在某些具体方面都不能同"过去"相比。波德莱尔对现代性的态度使得系统地比较现代人和古代人成为不可能,在此意义上我们可以说他结束了一场理智论争,这场论争的起源可以回溯至中世纪,其历史差不多就是现代概念本身的发展史。

但为什么现代性不能同过去的任何东西相比呢?波德莱尔认为,(美学上)从过去幸存的东西就是诸多连续的现代性的表现,它们中的每一个都是独特的,并因此有其特有的艺术表现形式。在这些单个的实体之间没有联系,从而也就没有进行比较的实际可能。这就是艺术家不能向过去学习的原因。对那些感兴趣于研究艺术"一般方法"的人,某种过去的现代性在一件杰作中的成功表现是有用的,但它并不包含任何能帮助当代艺术家辨认"现时的美的特性"的东西。艺术家需要创造性的想像来表现现代性,而对于波德莱尔,想像的功能似乎就在于忘情地沉浸于"现在",它是"我们一切创造性的真正泉源"。往昔的杰作如果被当成范本,只会妨碍对现代性的想像性追寻。

由于新发现的现代性对于过去的敌意,它不再能用做分期的标签。以其典型的逻辑力量,波德莱尔用现代性来意指处于"现时
49 性"和纯粹即时性中的现时。因而,现代性可以被定义为一种悖论式的可能性,即通过处于最具体的当下和现时性中的历史性意识

来走出历史之流。从美学上讲,“美的永恒一半”(构成艺术的最一般规律)只有通过现代美的经验才能被带入一种转瞬即逝的生活(或死后生活)。反过来,现代美被包括在价值观念的超历史领域——它成为“古代”——但惟有放弃任何要为将来艺术家充当范本或实例的要求才有可能。脱离了传统(即需要去模仿的大量作品和程序),艺术创造就成为一种冒险,成为一场在其中艺术家除了其想像别无盟友的戏剧。

在进入“现代性戏剧”所提出的问题之前,需要就波德莱尔对该概念的使用做更一般的评述。剥离了其先前的描述功能,现代性成为一个明确的规范性概念。人们甚至可以说是一种律令:艺术应当成为现代的。在波德莱尔那里现代性不再是一种给定的状况,认为无论好歹现代人都别无选择而只能变得现代的观点也不再有效。相反,变得现代是一种选择,而且是一种英勇的选择,因为现代性的道路充满艰险。

波德莱尔阐明了现代审美意识的一些内在冲突,它们构成保罗·德·曼的重要文章“文学史与文学现代性”的核心主题[52],德·曼的论据和结论值得详细探讨。有意思的是,德·曼通过选择“现代性”可能的对立面中他认为最富成效的一个即“历史”来开始他对现代性的讨论。为了表明这种对立应有的意义,他引用了尼采《不合时宜的思想》第二部“历史对于生活的用途与误用”这篇论辩性文章,在该文中这位哲学家在“历史”与“生活”之间确立了影响深远的对立,“生活”(life)在此既是一个生物学术语也是一个时间术 50
语。“历史”(记忆)被表明是“生活”(自发行动)无法化解的仇敌。用德·曼的话说,“尼采无情的遗忘,他投身于卸去了先前所有经验

的行动的那种盲目性，抓住了现代性的真精神”[53]，尽管尼采的文章中并没有用“现代性”这个词*。德·曼进而认为，这种意义上的现代性往往是文学的一种本质冲动，因为“文学同行动、同未经中介的自由行为有一种构成上的一致性”[54]。另一方面，文学的显著特征是“它不能逃避一种让它觉得无法忍受的环境”，或者简单地说它“不能变得现代”，现代性“从根本上说是对文学的偏离和对历史的拒绝，它也充当了给予文学以绵延和历史存在的原则”[55]。

尽管德·曼文章最好的部分里包含了对波德莱尔论盖伊文章的一种敏感和精微分析，他感兴趣的显然是获得有关文学本质的更一般性结论：“一旦波德莱尔必须用至少含有两个独特瞬间的连续运动来代替被设想成一次行动的那个独有创造时刻，他就进入一个呈现出关联时间的深度与复杂性、呈现出过去与未来相互依赖关系的深度与复杂性的世界，这种相互依赖关系使任何现时都不可能存在。”[56]德·曼认为所有的文学都以某种方式体现了现代性“不可解决的悖论”，在此我不想同他争论。我自己的观点是，一般意义上的现代性及特殊意义上的文学现代性，都是一种时间意识的不同侧面，这种时间意识在历史过程中并非始终不变。波德莱尔的现代性理论不能被扩大来解释所有文学，这仅仅是因为现
51 代性是一个相当晚近的发现，它同种种与时间无关的美学经验毫不相干。保罗·德·曼无法忍受实证论的历史，以至于需要“对历史概念作出修正，而且不止于此，需要对作为我们历史观念基础的时

---

* 但德·曼没有考虑一个重要事实，即尼采的后期著作频频用到“现代性”(Modernität)一词。对于尼采，现代性的概念完全是否定的。见下文：“尼采论‘颓废’与‘现代性’”，pp. 178—195。——原注

间概念作出修正"。他还相当绝对地谈到"抛弃有关历史的先入之间,即历史作为一个生成过程,……作为一种类似于世系结构的时间等级,在其中过去就像是祖先,在一个未经中介的现时生出一个反过来又会重复同样生成过程的未来"[57]。对于历史术语的这类批评是有用的,但他提供的解决方法仍然太过含糊:他告诉我们,我们应该努力认识到我们历史知识的真实(有多真实?)源泉是"写成的文本,即使这些文本披上了战争与革命的伪装",而不应该天真地奉行一种基于"经验事实"和世系隐喻的历史。因此有关历史的所有问题都被转移到语言和书写(écriture)的层面上,其惟一的结果显然是它们变得远为错综复杂,同时却一如既往是隐喻性的。诸如此类的一般性讨论将使我们远远超出本书的目的,撇开这些不说,我从德·曼的文章中记取了他对于"现代生活的画家"的精彩分析,以及其中所表明的现代性与历史之间的对立。如果说这两点对于理解文学或历史的本质不是非常有用,对于理解现代性概念发展的一个特殊阶段却是非常有用的,而我自己对于波德莱尔的"现代性"的解释大大受益于德·曼见解,尽管我将它置于一种历时的或演变的视野中。

在现代性和历史之间确实存在一种冲突,但这种冲突本身有其历史。就文学与艺术而言,我们甚至可以指出一个大约时间:波德莱尔的现代性诗学可作为现时反对过去——转瞬即逝的瞬间反对稳定的记忆,差异反对重复——的例证。现在回到波德莱尔本 52
人,如果(像保罗·德·曼那样)不考虑这位诗人的美理论的另一个极其重要方面,即他的"永恒美"和"现代美"的二元观,有关其现代性观点的这种描述就仍然是不完全的。这种二元观决非古怪联想

的产物；相反，它对于波德莱尔的思想方式和全部创造活动是根本性的。对二元性这种根深蒂固的信念不可能不把人们的注意力引向诗人根本而鲜明的基督教心智结构。不言而喻，像波德莱尔这样，基督教二分法（上帝/撒旦、天堂/地狱、灵魂/肉体、超自然道德和自然的罪等等）在其世界观中扮演如此重大和复杂的辩证角色的现代人寥寥无几。简要地考察诗人思想中的精神性要素，将为我们开启一种新的视角，以更好地看待他的现代性概念，以及更广泛地说看待现代性同基督教的关系，在这里基督教不再是作为生活的宗教指导与准则，而是作为获得和激化萦回不散的危机意识的一种手段。（现代基督教作为一种绝望和存在危机的宗教这一较广泛主题将在另一章中讨论。）

首先，让我们回想一下波德莱尔遗作《我心赤裸》中常被引用的一个段落，在这个段落中，他谈到了在人身上同时存在着两种矛盾冲动——一个是趋向上帝，另一个是趋向撒旦（“在所有人身上，在任何时刻，都有两种吁求，一种是对上帝的，一种是对撒旦的”[58]）。这必须联系到诗人关于美的最完整陈述来看，它出现于同样是遗作的《焰火》中：“我找到了美——我的美——的定义。它是某种热烈而忧伤之物，某种有点朦胧、容许猜度之物……”[59]有趣的是，这个段落又一次包含了相当明确的在美学上忠实于现代性的承诺：美，波德莱尔说，传达出一种陌生感、神秘感，“最终（为了勇敢地承认我在美学上感觉是如何现代）还有一种幸福感”。有
53 意思的是，这个杰出段落的结尾引入了撒旦的形象：“……阳刚美的最完美原型是撒旦——就如弥尔顿眼中的他。”[60]

从这种观点看，现代性显得是一种精神冒险：诗人动身去探索

邪恶的禁域，他理当去发现并采摘其危险地美丽的花朵。艺术家的使命类似炼金术士从泥土中提取黄金，或者如果我们把这一典型的波德莱尔式隐喻转译过来，就是揭示隐藏在最惊人的社会现代性反差后面的诗歌：在这方面波德莱尔说得很明白，他选择用来描绘“现代生活的英雄主义”的是：“时髦生活的景观，以及成千上万游手好闲的人——罪犯与被供养的女人——在一个大城市底层浪荡的景观”[61]。《恶之花》和《巴黎的忧郁》中的散文诗既实现了一位都市现代性诗人的纲领，也实现了一种邪恶而神圣的美的最普遍方案，这种美是对立面统一的悖谬之地——如在著名的“美的颂歌”中[62]：

你的源泉是天国呢，抑或地狱，
美啊？你的目光可怕而又神圣，
散播罪恶与荣耀，忧伤与福祉，
因此人们可以将你比做那醇醪。
……
你践踏人们至死，嘲笑他们的嚣闹，
在你华丽的首饰中，恐怖熠熠生辉，
作为其中的佼佼者，凶杀魅力不凡，
在你骄傲的肚腹，淫靡地曼舞翩跹。
花了眼的飞蛾追求着你的蜡烛光焰，
劈啪，焚身的时刻似在祝福其厄运。

必须强调的是，对波德莱尔来说，“现代性”不是一种要艺术家

去复制的"现实",而是他的想像的一件作品,经由想像他穿透可观察到的庸常外表而进入一个"交感"(correspondences)的世界,在那
54 里短暂与不朽是一回事。自波德莱尔以降,现代性的美学始终是一种想像的美学,它同任何形式的现实主义相反(值得注意的是,波德莱尔愤怒地拒斥"现实主义"这个新造词[63],尽管其发明者刚巧是他的一位朋友尚弗勒里)。根据这种隐含的或公开的反现实主义,应该强调的是,如我们已经表明的,波德莱尔的"现代性"并非完全隔绝于另一种现代性,即历史和资产阶级的现代性。

波德莱尔在美学上是一个现代性的捍卫者,同时也差不多是现代艺术家同其时代的社会和官方文化相疏离的良好范例。诗人在一个平等主义时期所持的贵族式信条,他对于个人主义的推崇,他的发展成一种人为性崇拜艺术的宗教(纨绔子弟成了英雄和圣徒,化装被称颂为"对自然的崇高变形",等等),都决定了他对于盛行的中产阶级文明的强烈敌意,在这个文明中惟一不受挑战的标准是功利主义和商业标准。埃德加·艾伦·坡被视为美国民主的受害者和现代艺术疏离的烈士,波德莱尔对坡的描绘概括了他自己反对资产阶级现代性的主要论点。例如,在"埃德加·坡,他的生活与作品"中,我们读到:

> 我读到的所有文献都导向下述信念:对于坡来说,美国不过是一个巨大的监狱,他带着一个为呼吸更清新空气而生的人所具有的焦躁狂暴来回奔走——就像煤气灯光照出的噩梦情景;他的内在的、精神的生活就是逃离这种敌意气氛影响的一种恒久努力。在民主社会中,公众意见是无情的独裁者……

> 可以说，从对于自由的不虔诚之爱中生出了一种新的暴政，动物的暴政，或者说动物政体，这种暴政在其极度冷漠无情中类似于引人走向盲目牺牲的偶像崇拜……在那里时间和金钱具有如此巨大的价值。物质活动被不适当地强调，以至于成为全国性狂热，使他们的头脑中没有为不属于这个世界的事物留下任何空间。坡坚持认为他的国家的巨大不幸在于缺乏一种天生的贵族政体，因为在一个缺乏贵族政体的民族中，对于美的事物的崇拜只能败坏、削弱和消失——他指责在其同胞豪华和炫耀性的奢侈消费中，有着作为暴发户特征的坏趣味 55
> 的征象。这些暴发户认为进步这个伟大的现代观念是傻瓜的虚幻梦想……坡是一个心灵特别孤独的人。[64]

波德莱尔对美国的批评的一般要旨使人想起托克维尔对于美国民主(1835—1840)的分析，特别是对多数人独裁概念及其在艺术上的影响的分析。然而，对我们来说重要的是波德莱尔把美国视为资产阶级现代性的范型的观点，美国不像旧世界，不再有任何传统留存，从而也就毫无掩饰地暴露出潜在的野蛮。当“现代主义者”波德莱尔在“埃德加·坡新记”(1857)中写下下面的段落时，他在政治上显得是一个旧政体的坚定捍卫者：

> 对旧世界的每一位知识分子来说，一个政治国家有作为其头脑和太阳的运动中心，有古老而光荣的记忆，有漫长的诗歌和军事年鉴，有一种贵族政体……；但是那儿！那忙于买卖的群氓，那无名的生物，那无头脑的怪物，……你们竟称之为国

家。[65]

当他头脑中带有这类情景时，波德莱尔毫不犹豫地在明确的贬义上使用“现代”一词，就像他表达对于坡的崇敬时一样，他把坡看成一位恶作剧者，一位除了有“高贵的想法”还颇具讽刺意味地试图“讨好同时代人的愚蠢”的艺术家，也是一位“用天才地编造出来的把戏逢迎现代人的骄傲”的艺术家。[66]

我的观点是，波德莱尔的整个社会政治现代性批评系于下述观念：现代时期有利于个人自然本能日益不受限制地表现出来——他认为这些本能是极端可恶和可怕的。波德莱尔拒绝“十八世纪的虚假道德观念”（即人性本善），他在一个著名的段落（见“现代生活的画家”）中写道：

> 审视、分析所有自然的事物，以及纯自然人的所有行动与欲望，你能找到的只会是可怕的东西。所有美与高贵的事物都
> 56 是理性与思想的产物。犯罪出自天生，人形动物在娘胎中就获得了对它的嗜好。相反，美德是人为的和超自然的……恶无需努力，它自然且必然地到来；善往往是艺术的产物。[67]

现代民主——如其在美国所表现出的最纯粹状态——是人身上最自然也最坏的东西（自利、攻击性、群体本能等等）的胜利。

这种谴责是道德（和美学）上的。它并不意味着一种反理性的立场或一种敌视科学的态度。事实上，就波德莱尔而言，情况恰恰相反。同他的反自然主义（在上文所表明的意义上）相一致，诗人

既拒绝浪漫派“自然天才”(类似于一种自然力)的概念,也拒绝早已根深蒂固并有着丰富传统的艺术有机概念。他(以清晰可辨的论辩语气)强调艺术创造过程中有自觉的和刻意的因素——“灵感”成为一个方法和意愿的问题(“灵感总是在一个人想要它时到来,却不是要它走就走的”[68])。尽管诗人的心灵所追求的并不是逻辑或科学意义上的真理所追求的,它却必须像科学家的心灵一样训练有素。诗人和数学家是内在地相关的——波德莱尔同诺瓦利斯和其他德国浪漫派人士以及显然还有艾伦·坡都拥有这种信念,但大多数法国浪漫主义者却不具备这样的信念,他们宣扬“心的诗歌”(la poésie du coeur)这种美学异端邪说。不满于众多浪漫派人士根据有机过程来描绘艺术作品的做法,我们的诗人怀着一种明显而极其重要的偏见,赞同于机械隐喻。他暗示说,一台机器的运转比植物的生长更美(我们在此亦应想到波德莱尔对于植物世界的憎恶[69])。撇开其功利的目的,一台机器可以成为审美观照的对象,当一件艺术品被比做机器时,并没有贬低它。“1846 年的沙龙”的作者说,“在艺术中没有偶然,就像在机械中没有偶然一样。”他还进而说,“一幅画就是一台其系统完全可以被有经验的眼睛理解的机器;如果是一幅好画的话,其中的一切都有各得其所;
其中的每一个色调都有助于产生另一个色调……”[70]如果我们考 57
虑到所有这些方面,我们就能够说,在波德莱尔那里已可以见出雷纳托·波吉奥里所说的“机械-科学神话”最早的、准确无误的端倪,这种神话后来随着各种现代主义和先锋派的出现而臻于全盛。[71]如果在这一切之外再考虑到波德莱尔对于都市现代性的真正迷恋(波德莱尔非常傲慢地拒绝卢梭式自然的另一面),人们只

能得出如下结论:《巴黎的忧郁》的作者并不反对文明的概念,而是反对伪装成“进步现代性”的野蛮主义新浪潮,它正在威胁着人类创造活动的基础。在现代,唤起那些英勇地同社会相疏离的艺术家强烈创造意识的,不正是这种威胁吗?

波德莱尔的美学看来陷入了一个重要矛盾。一方面,他呼吁摒弃规范性的过去,或至少是承认传统同现代艺术家面临的特定创造使命无关;另一方面,他又怀旧式地描绘出一种贵族专政式过去的消逝,并为现今粗俗的、物质主义的中产阶级的入侵感到悲哀。他的现代性纲领似乎是一种尝试,希望通过让人充分地、无法回避地意识到这种矛盾来寻求解决之道。一旦获得了这种意识,转瞬即逝的现时就可以变得真正富有创造性,并发现它自身的美,即昙花一现的美。

现代性、上帝之死和乌托邦

乍看之下,似乎没有什么比现代性的概念更远离宗教。难道
58 “现代人”不是不信教者和“自由思想家”吗?现代性和世俗世界观之间的联系差不多是理所当然的。不过一旦我们试着将现代性置于一种历史的视野,我们就会认识到这种联系不仅是相对晚近才有的,而且它同现代性和基督教的关系比起来意义甚微。关于现代性同基督教的关系我们可以区分出四个主要阶段。

第一个阶段以中世纪把“现代人”相对于“古代人”来使用为特征。“现代人”指当时的人,一个新来者,而“古代人”指任何一个其名字从过去流传下来并为敬意所包围的人,不管他生活在基督

之前还是基督之后，也不管他是基督徒与否。“古代人”传达出传统的本质同一观念，传统的连续性没有为基督的到来所打断，至少就古代与现代之间的区分而言是如此。这也许是因为“现代人”(源出 hodiernus)一词是在其狭隘的词源学意义上使用的，使用者的时间意识尚未受到即将到来的不可重复性时间的困境与矛盾的侵扰。

第二阶段始于文艺复兴而延伸至整个启蒙时期，其特征是现代性逐渐同基督教分离。一开始，现代性的概念仅仅在非宗教事务上确立起来——自然哲学，科学，诗学。作为文艺复兴的结果，“古代”和“古代人”这类概念在保有其强烈积极内涵的同时，经历了一个重要的语义变化：它们不再是指一个不加区分的过去，而是指过去得天独厚、足资垂范的部分——那些异教的古典时代和希腊罗马作家。现代人被认为应该模仿古代人，然后赶超他们，直到某些现代人宣称他们优于古代人。在这个时期的多数时候，权威原则仅仅在宗教之外受到挑战，传统仍然是神学的基石，但即使是在这个领域，现代批判精神也已导致了区分启示式的、歪曲的、虚假的传统和真正传统的新兴努力，对广为接受的基督教传统所做 59
的那些千差万别和非正统的解释背后，也有着这种现代批判精神的存在。不过现代性的观点具有过于相对化的时间性，以致不能用于宗教论争。反之，即使是十七、十八世纪坚定的现代人中的那些好基督徒，也觉得宗教观点对于他们的目的来说太过非时间性，从而使自己只限于使用出自理性与进步哲学的世俗概念。在启蒙的理性主义和经验主义时期趋近尾声之时，现代性的概念已经在很大程度上失去了先前的中立性。它同宗教的冲突最终变得公

开，做现代人差不多就是做一个“自由思想者”。

第三个阶段覆盖浪漫时期。十八世纪后期文学上的宗教复兴，对于情感和直觉的新的强调，对原创性和想像的崇拜，这一切同对哥特风格和整个中世纪文明的普遍狂热相结合，构成一场更大的、有些混乱复杂的运动的一部分，这就是反对启蒙世纪干瘪的理性主义及其在美学上的对应物新古典主义的运动。在德国以及欧洲其他国家，早期浪漫派论争最有趣的结果之一是，现代性的概念被扩展来涵盖西方文明史上整个浪漫亦即基督教时期。不认为基督教诗歌同于并且优于古代诗歌的观点并非全新的；正如我们已经看到的，十六、十七世纪的基督教作家已表达过这种观点，随后却在新古典主义时期既为“现代人”也为“古代人”所抛弃。浪漫派把“现代天才”等同于“基督教天才”，并认为有两种自律的、被不可跨越的鸿沟所分隔的美，一种是异教的，一种是基督教的，这就构成了美学现代性历史上一个真正革命的阶段。启蒙时期谨慎的相对主义式美的哲学现在被一种宿命论式的历史主义取代，后者强调文化周期之间的总体不连续性。历史时期类似于以死亡结束
60 其存在的活的个体。如果说这个隐喻比较古老的话，浪漫派对它的使用却使它有了新意。生活在基督教周期即将结束之时，生活在一种既广阔又狭隘、既崇高又富有悲剧性的现代性中，我们且想想他们所拥有的意识吧——这种意识被历史地证明是正确的。正是这种源于基督教正在死亡观念的新的现代性情感，解释了为什么是浪漫派首先想到上帝之死，并于尼采在查拉图斯特拉的预言教义中给予它中心地位之前很久，就将这个本质上现代的主题纳入了他们的作品。

奥克塔维奥·帕斯在其新近论现代诗歌的著作中,以惊人的洞察力指出了上帝之死这个浪漫派神话的矛盾内涵,这本书名为《沼泽的孩子》。这篇论文的基本观点之一是,现代性是一个"纯粹的西方概念",而且它不能同基督教分离,因为"它只有在这种不可逆时间的思想中才会出现;它也只有作为对基督教永恒性的一种批评才能出现"[72]。上帝之死的神话实际上不过是基督教否定循环时间而赞成一种线性不可逆时间的结果,作为历史的轴心,这种线性不可逆时间导向永恒性。奥克塔维奥·帕斯写道:

> 上帝之死是一个浪漫派主题。它不是哲学上的,而是宗教的:就理性而言,上帝要么存在要么不存在。如果他存在,他就不可能死;如果他不存在,一个从不存在的人又怎么可能死呢?但只有从一神教和西方直线不可逆时间的观点看,这种推理才是有效的。古代人知道诸神是会死的,他们是循环时间的表现形式,因而会再次降生并再次死亡……但基督来到尘世仅此一遭,因为在基督教神圣的历史上,每一事件都是独一无二的、不可重复的。如果有人说"上帝死了",他是在宣告一个不可重复的事实:上帝永远地死了。在作为一个线性不可逆进程的时间概念中,上帝之死是无法想像的,因为上帝之死敞开了偶然性和无理性的大门。对此有双重回答:反讽,幽默,理智悖论;还有诗学悖论,形象。这两者都出现在浪漫派中……尽管每一种态度的源泉都是宗教上的,但这是一种奇怪 61
> 而矛盾的宗教,因为它包含了宗教乃虚空的意识。浪漫派的宗教性是非宗教的、反讽的:浪漫派的非宗教是宗教的、痛苦

的。[73]

为继续我们对于现代性概念与基督教关系的广泛考察，就必须谈到一个新的阶段，即第四个阶段，它始于将近十九世纪中期。这个阶段重新肯定了上帝之死——直到这一表述在我们的世纪变成陈词滥调——它主要关心的是探讨不可思议却早已耳熟能详的上帝死亡所带来的后果。这一次，现代性和基督教之间的分裂似乎是彻底的，但如果想想众多被我们归入“现代”的最杰出作家要么离开了犹太－基督教传统就无法理解（无论如何离经叛道，他们都继续代表着这个传统），要么奉行了一种有着无可置疑的宗教灵感与动机的激进无神论，这种分裂就又一次被表明是幻象。因此，上帝之死似乎开启了宗教求索的一个新纪元——一种事实上往往不再从其结果而是从其纯粹强度得到衡量与评价的求索，一种走在以自身为目的途中的求索。在我们所讨论的这个时期，现代性意识理所当然地接受了上帝之死这个理智和诗学悖论，因此，毫不奇怪，即使神学家也摒弃上帝这一名称（保罗·蒂利希就偏爱说“我们存在的基础”），并在那些比较进步的神学院的课程中加入上帝之死神学或神死亡学的教义。神学的危机催生了危机神学，在危机神学中，就如在克尔凯郭尔极富预示性的哲学中，犹太－基督教传统中所有不可解决的矛盾都被调动起来，以削弱任何一种确定性，并引发生存的绝望与痛苦。

因此就整体而言，即使现代性试图抑制人的宗教需要和宗教想像，它也没有成功地做；通过使宗教需要与宗教想像偏离传统的道路，它甚至在异端学说大量滋生（在宗教、道德、社会政治思想和

美学中)的表面现象下强化了它们。同基督教传统地位衰退直接 62
相联系的是乌托邦主义的强力登场,这也许是现代西方思想史上独一无二的最重要事件。事后看来,尽管很久之前人就肯定是乌托邦梦想者,乌托邦却显然是十八世纪留给为革命神话与革命观念所困绕的我们现代的最重要遗产。实际上对乌托邦的狂热——或是直接的、正面的,或是通过反动与论辩的方式——弥漫于现代的全部知识领域,从政治哲学到诗歌与艺术。

乌托邦概念最初是基于一种空间联想(topos——地方, u——没有,utopia——乌有之地),但如今它的时间内涵已远胜于任何它有可能保留下来的严格词源学意义。一部有关"乌托邦"这个词的历史肯定会以富有启发性的细节,记录下自 1516 年托马斯·莫尔纳发表其《乌托邦》以来它逐渐富含时间要素的过程。这里不妨插上一句,乌托邦虚构文体(包括对它的戏拟和反乌托邦)的出现应该联系到文艺复兴时期伟大的地理发现对于想像的强有力影响,近一个多世纪以来这种文体已抛弃其传统的空间背景——一个遥远的岛屿和未被发现的地方,而直接传达一种未来感。(最后一部重要的空间乌托邦也许是塞缪尔·巴特勒的《埃瑞洪》,出版于 1872 年)。

乌托邦想像自十八世纪以来的发展,是现代贬低过去和未来日益具有重要性的又一证据。然而,乌托邦主义在特定的西方时间意识之外是不可想像的,基督教以及随后理性对于不可逆时间的重视形成了这种时间意识。乌托邦主义的宗教本质既被其反对者亦为其宣扬者认识到了。例如,托马斯·莫尔纳这样一位保守思想家和正统罗马天主教的捍卫者,就在异端和乌托邦之间建立起

63 一种密切联系,并在中世纪千禧年运动的千年盛世说和诺斯替教鲜明的二元(摩尼教式)前提中发现了乌托邦的结构特性。诺斯替教所坚持的信念是,本质上邪恶的世界不可能是由上帝创造出来的,而只能是由其邪恶的对立面即巨匠造物者(Demiurge)或魔鬼创造的;因此,人类灵魂的职志是通过彻底拒绝作为不可救药地腐败的物质世界一部分的肉体,去发现通向其神圣起源的途径。(正统的观点是,生命的整体,灵魂与肉体,心灵与物质,都是上帝的创造,从而都应被看作与他有关)。[74]因而,乌托邦就像异端,是源于对现有世界不完善的一种强烈不满,它宣称无论多么难于达到,作为社会存在的人都是能够达到完美的。按莫尔纳的看法,正统的态度就在于不仅承认人的不完美本性,而且承认同这种不完美相联系的各种正面价值,惟有在乌托邦思想的片面性中,这些正面价值才会无可挽回地丧失掉。这种立场的问题在于它暗中维护了现状,而这种现状压制现代人对于变化的想像。说到底,莫尔纳的保守态度尽管有各种优点,却并不比他所谴责的那些异端较少"乌托邦性"(不完美成为一种理想,它同一种有着丰富多样和无限富有的前景相联系,并通过这种前景得到补救)。

在我们这样一个多元的时代,要令人信服地捍卫下述观点就更加困难:我们可以借助某种正统派的标准来确定一种趋势是否异端。我们特定的时间意识导致了超验的丧失,同时也造成了如今正统与异端间对立的概念性虚空。在一个"正统派"只能以最盲目的宗派方式确定自身的世界上,"正统派"一词本身已获得了确定无疑的贬义内涵。当它们获得成功时,它们的凝聚力和专断性为恐怖法则所放大,变得更加明显,而恐怖法则是各种或左或右的

极权主义的特征。 64

保守的观点把乌托邦视为“永恒异端”的一种现代伪装，与此相对的是恩斯特·布洛赫这样的社会宗教哲学家所持的激进态度。对他来说，自其早期著作《乌托邦精神》(1918)开始，乌托邦就不仅在本质上是真正宗教性的，而且是上帝死后宗教的惟一合法继承人。这里不可能探讨布洛赫希望现象学错综复杂的细节，这种现象学结合了一种弥赛亚式马克思主义和从弗洛伊德精神分析学与荣格原型理论中借鉴来的各种见解，更不用说来自犹太神秘主义传统的无数主题；我们亦不可能考虑它同存在本体论和其他当代哲学分支所共同拥有的那些观念。布洛赫思想中同我们目下关心的主题最有关系的是，现代人填补“想像中的诸神之所在”(the place into which Gods were imagined)的任务，布洛赫根据一种终端开放的未来性，把这个所在定义为永远不会变老的“未然”(not-yet)，之所以不会变老，如他在《一种未来哲学》中转述席勒名言所说的，是因为“惟从未到来以走向消逝者永不变老”[75]。布洛赫哲学的主旨很好地概括在哈贝马斯的文章“恩斯特·布洛赫：一个马克思主义的浪漫派”中：“上帝死了，但在他死后他的位置仍在。人类想像中上帝和诸神的所在，在这些假想消退之后，仍是一个阙如的空间。无神论最终的确理解到，对这一空间的深层测度勾勒了一个未来自由王国的蓝图。”[76]再一次，无神论被认为并非是一个中立的概念，而是一个高度地、直接地富有宗教性的概念。

有趣的是，对乌托邦的这种捍卫来自一位马克思主义者。我们知道，马克思本人尽管批判地吸收了圣西门、傅立叶和罗伯特·欧文的乌托邦社会主义的遗产，他一度却是公开反对任何乌托邦

思想残存者（“小资产阶级”或其他人）的，他用自己“科学的”社会主义学说驱除此类“天真的”白日梦。有讽刺意味的是，今天西方新马克思主义者们发现马克思作品中过时的东西，恰恰同他本人
65 认为绝对科学的东西有关。现代性之乌托邦维度的实质在当代马克思主义的广泛趋势中得到了证实——为了诋毁东方的“正统”马克思主义者，这种趋势强调了马克思思想中隐藏的乌托邦内核，从而给予他的哲学以乌托邦的礼遇。代表这种趋势之一端的是赫伯特·马尔库塞，以及他在今日行将绝迹的新左派中的追随者。

然而，为了解释现代性复杂和剧烈矛盾的时间意识，乌托邦的概念必须拓宽以包括其自身的反面。乌托邦天生就既是基督教永恒也是现时的批评者（因为现时是过去的产物，而乌托邦就是要延长过去），乌托邦冲动把现代人卷入对未来的冒险之中。但是，由于假定一个完美状态是可以达到的，现代乌托邦精神就陷入了一种困境，这种困境至少跟由基督教所造成的困境同样难以逃脱。一方面，未来是走出“历史梦魇”的惟一途径，在乌托邦主义者眼中，“历史梦魇”使得现时本质上是腐败的和不可忍受的；但另一方面，未来——变化与差异之父——被禁止达到完美，完美就其定义来说只能无限地重复自己，它否定了作为整个西方文明基础的不可逆时间概念。如果我们想到现代性就是信奉他性（otherness）和变化，想到它的整个策略是由一种基于差异（difference）概念的“反传统之传统”形成的，就不难认识到为何在面对无限重复的前景和“乌托邦厌倦”（boredom of utopia）时它会逡巡不前。现代性和对重复的批评是同义概念。这就是为什么惟有以一种自相矛盾的方式我们才能谈论“现代传统”，奥克塔维奥·帕斯就是这么做的，当

他把现代性描绘成“一种反对其自身的传统”时，或是他做如下强调时：

> 现代时代是一种脱离……现代时代是同基督教社会的分道扬镳。它忠实于其起源，是一种持续的脱离，一种永无止境的分裂……仿佛它是但丁所想像的种种折磨之一（但那对我们是一种幸运：我们生活于历史之中所获得的回报），我们在他性中寻求自己，在那里找到自己，而一旦我们与这个我们所发明 66
> 的、作为我们的反映的他者合而为一，我们又使自己同这种幻影存在脱离，又一次寻求自己，追逐我们自己的阴影。[77]

毫不奇怪，先前用于反对基督教永恒性的那些论点现在转而反对乌托邦主义所幻想的世俗永恒性了。诸如此类与乌托邦心态相联系的困境导致了同样作为现代性文化特征的强大反乌托邦冲动（无需说，这种反乌托邦冲动较之从扎米亚京到赫胥黎到奥威尔的某些反乌托邦小说所表明的要广泛得多）。简单地说，真正的问题是满足的意义（meaning of fulfillment）的问题——既就普遍情况也就个体来讲。即使是恩斯特·布洛赫这样热情的乌托邦卫护者也谈到“满足的忧思”（melancholy of fulfillment），并强调“未然”在未来前景中的重要性。但在多大程度上一种一以贯之的“未然”哲学在今日是可能的呢？不幸的是，现代人不能够追随莱辛，莱辛在其著名的寓言中想像自己受上帝之邀，在全部真理和仅仅是积极地寻求真理（以及永远找不到它的矛盾）之间进行选择。对莱辛而言，下定决心、毫不犹豫地选择积极而无止境的寻求并不太难

——寻求“只属于你的绝对真理”，他告诉上帝。在一个上帝死了——即使是作为一个抽象概念或工作假定——而且每个人都知道这一点的世界上，莱辛对待这个问题的方式几乎毫无意义。现代性已经失去了仅仅基于一种超验目标之伟大而无限求索的英雄式乐观主义。现代乌托邦主义者的目标被认为是内在的、可以达到的，尽管有“满足的忧思”，推迟这些目标的实现也将是不负责任的。

现代艺术创造以各种不同方式表明了它同时间的乌托邦/反乌托邦关系。几乎不言而喻的是，现代艺术家在其弃绝过去（变得彻底“现代”）的冲动和建立一种可以为未来认可的新传统的梦想之间受着折磨。对一种不可逆时间（批判理性已净化掉了其所有
67 超验的或神圣的意义）的意识使现代性成为可能，后者产生出有关一个光辉创造瞬间的乌托邦，作为一种新的、最终传统的核心要素（无论是多么反传统地被构想出来的），这个瞬间通过永无止境地重复自己能够压制时间。原则上（若非实际上的话），现代艺术家不仅在美学上而且在道德上被迫意识到他的矛盾地位，被迫意识到一个事实：他所达到的现代性不但必定是有限的和相对的（被贝克特所说的“可行事物的秩序”所包围），而且必定会维护它试图否定的过去，反对它试图宣扬的未来概念。现代和先锋艺术家的某些虚无主义言论，似乎就是对这种纠缠于不相容性之结的恼人意识的反应。对现时的乌托邦式批评和对未来的反乌托邦式批评之间的冲突在各种虚无主义中得到解决，在论颓废概念的一章中我将较详细地讨论这些虚无主义。

文学与其他现代主义

“现代主义”一词的历史表明,在古今之争达到高潮之前,亦即在十八世纪早期之前,它并未在欧洲或任何其他地方得到使用。不难理解的是,为何在“书的战争”的高峰期,“主义”这个后缀——它意味着非理性地坚持某种狂热崇拜的各项原则——不仅被现代人自己而且被他们的对手加到了“现代”一词上。古典传统的维护者因而能够说,现代人的态度是褊狭的,他们优于古代人的说法包含了一种可疑的、说到底是不合适的党派之见。“现代主义”表达 68
了一种智识上的轻蔑,它不过是现代人反对者手中的一个术语武器。在《英语语言词典》(1755)中,塞缪尔·约翰逊把它作为斯威夫特创造的一个新词收入,并从他致蒲柏的一封信中引用了如下段落:“蹩脚文人以拙劣的减省和古怪的现代主义,带给我们这些用散文和诗写成的垃圾。”[78]在斯威夫特看来,现代主义不过是他在《一只澡盆的故事》(1704)中所贬斥的那些“现代主义者”败坏英语的一个自明实例。[79]

只有等到十九世纪的最后几十年,我们才可以看到有意识地为“现代主义”正名或至少是使其论辩性含义中性化的尝试。但是,如我们将会看到的,即使是在作出了这类尝试后,这个词遗留的贬义仍然会被提出来,如天主教会在1907年谴责“现代主义”异端时的情况。这个概念偶尔还会流于诋毁性的语义,它只是在二十世纪二十年代之后才被广泛接受并获得了合法性。在极富争议的“现代”术语“星座”中,“现代主义”不仅是一个后来者,而且肯定

是有着最根深蒂固论辩内涵的概念。惟其如此，才需要这么长的时间来对它进行认可。

赞同性地用“现代主义”之名来指称一种较广泛当代美学革新运动的第一人是鲁文·达里奥，他是十九世纪八十年代早期“现代主义”的公认奠基人。西班牙语世界的文学史家们几乎一致认为，拉丁美洲现代主义运动诞生的一大意义就是它宣告了南美在文化上的独立。达里奥现代主义的精神显然意味着对西班牙文化威权的断然拒绝。新鲜的、“现代化的”法国影响(结合着巴那斯派、颓废派和象征主义者这些主要的后浪漫派趋势)，被有意识地、富有
69 成效地运用来反对盛行于当时西班牙文学中的旧有陈词滥调。在达里奥身上获得了充分自觉的新运动很快度过了它最初的试探性阶段。它的代表人物正好与法国“颓废派”同时，他们曾短暂地舞弄颓废概念，然后采用了“象征主义”的名称(它在莫雷亚斯 1886 年的象征主义宣言之后曾流行于法国)，最终则在十九世纪九十年代早期选择把自己称为“现代主义者”(modernistas)。选择现代主义是贴切的，因为它使得新诗歌运动的拥护者们有可能走出作为当时法国文学特征的那些相当褊狭的争吵。尽管西班牙语现代主义常常被认为是法国象征主义的一个变种，更正确的说法也许是，它构成了对十九世纪后期出现于法国的那些主要革新趋势的一种综合。事实上，那个时期的法国文学生活被分成了各种冲突的流派、运动甚至宗派(“巴那斯”、“颓废主义”、“象征主义”、“新浪漫”等等)，它们致力于把自己确立为分隔的实体，而没有认识到它们实际上拥有的共同之处。从一个外国人的角度，发现这种共同因素要容易得多，而这就是“现代主义者”们所成功地做到的。作为

外国人——即使他们中的一些人在法国度过了很长时期——他们能够透过纯粹外表的差异去理解深层的激进革新精神，他们在现代主义的旗号下宣扬这种精神。

有意思的是，法国文学史本身沉迷于十九世纪后期美学论争的细节，未能或是不愿意提出可以同西班牙语“现代主义”(modernismo)相比拟的历史－理论概念。这种对于细节和小问题的沉迷也许是实证主义在法国文学研究中的胜利淹留不去的结果。[80]出于对理论和理论性建构的怀疑，历史学科中的实证主义总是导致半个多世纪以来作为法国“大学批评”著作特征的那种历史“原始主义”。的确，在最近的二十年里，一场反对这种非概念批评的 70
运动已在“新批评”的名义下出现了。但这种新批评主要是结构主义的，因而对历史不感兴趣，它实际上并没有致力于用较广泛的、更富成效的历史假设来代替实证主义批评的原子主义观点。

早在1888年，鲁文·达里奥就谈到了“现代主义”，在发表于智利《艺术与文学评论》的一篇文章中，他赞扬了墨西哥作家里卡尔多·贡特雷拉斯风格的现代主义特质(“表现手法的彻底现代主义”)。[81]他最早的现代主义定义，即把它看成“一小群成功而骄傲的西班牙语美洲作家与诗人”(所代表)的运动，可以追溯至1890年。它出现在一篇题为“凸版照相”的文章中，这篇文章显然是在危地马拉写作的，记叙了达里奥在利马同里卡尔多·帕尔马(1833—1919)的相遇。帕尔马不是一个“现代主义者”，但他极受达里奥推崇的开放心态和广泛趣味使得他能够理解现代主义在诗歌与散文中一直在宣扬的新精神。[82]三年后，在为赫苏斯·埃尔南德斯·索莫查《萨卡萨三年统治时期的历史》(1893)一书所写的序

言中，达里奥又用了现代主义这个词。《蓝色》的作者在这里提到，尼加拉瓜作家莫德斯托·巴里奥斯以其对泰奥菲勒·戈蒂埃的翻译成为现代主义的首倡者之一（“翻译戈蒂埃并带来最初的现代主义概念”）。但甚至在巴里奥斯之前，达里奥继而说，“一位伟大作家，里卡尔多·贡特雷拉斯，已经给我们带来了好的信息，向我们宣讲法国文学的福音。”[83]

1894年，在评论戈麦斯·卡里略《艺术的震动》的一篇文章中，达里奥·埃雷拉表达了他对于现代主义的看法，强调了法国榜样的重要意义，实际上也就是其本质精神。他告诉我们，戈麦斯·卡里略“像鲁文·达里奥，像古铁雷斯·纳赫拉，像索托·阿尔，像所有那些汲取法国源泉的人，已经能为西班牙语文学的宏大乐章加上简
71 洁、优雅、色彩和美妙措辞，以及现代高卢文学所富有的艺术而奇异的稀罕特性”。[84]最优秀现代法语作品的特征是极度优雅细腻，而现代主义就是卡斯蒂利亚语诗歌和散文对这种特征的吸收。

“现代主义”被日益频繁地在积极的意义上使用，不再显露其潜在的否定性内涵——这种情形很快被传统主义者加以利用。这个词成了他们反对“现代主义者”的最有力武器，这种战略如此奏效，以至于在1894年以后达里奥本人也避免使用这个词。比如说，在《流浪歌》（1907）的前言中，他谈到了那场由他大力促成发起的“运动”，而没有加上限定词。[85]同时，1899年版的《西班牙语词典》也反映了对于现代主义的强有力反动，它对“现代主义”一词的定义如下：“……对于现代的过分热爱和对于古代的过分轻视，尤其是在文学和艺术中。”[86]

然而，无论是人们在现代主义旗帜下为之奋斗的那项事业还

是这个概念本身都被抛弃了。在其重要著作《现代主义简史》(1954)专论现代主义一词的那一章("崭新的西班牙语文学")中,马克斯·恩里克斯·乌雷纳列举了反现代主义运动盛期两次极其重要的对现代主义的宣誓效忠。第一次出自拉美的何塞·恩里克·罗多,在其研究性著作《鲁文·达里奥》(1899)中,罗多宣称:"我也是一个现代主义者……"。第二次是在 1902 年,涉及到大陆西班牙文学最伟大的人物之一,拉蒙·德尔·巴列-因克兰。[87]巴列-因克兰的表白非常有趣,因为它预示了后来的一种趋势,即认为现代主义不仅仅是一个文学流派或运动,而且是一种较广泛现象,是整个时代精神需要的表现。这位西班牙作家认为现代主义具有深刻的解放性影响:"我宁愿努力奋斗去为自己创造一种个人的风格,而不是通过模仿十七世纪的作家寻求一种现成的风格……我就是这样成为一个忠诚的现代主义者的:在自己而不是在他人身上寻找 72
我……如果在文学中存在某种可称为现代主义的东西,它肯定是追求个人独创性(personlidad)的强烈欲望。"[88]

现代主义一词被讲西班牙语作家和批评家所沿用,到下一个十年的中期,它已变得较少争议,但同时也变得不那么精确,以至于在《文学战争,1898—1914》中,曼努埃尔·马查多抱怨说:"现代主义是一个有着纯粹普通起源的词,它在多数人对于最近各种新奇事物的惊异中被创造出来,对每一个讲这个词的人它都意味着某种不同的东西。"[89]这种缺乏公认定义的情形促使这位作者注意到,现代主义"是所有流派的绝对和终极目标,而远非某一个流派"[90]。如这一概念在西班牙语批评中随后的发展所表明的,现代主义恰恰意味着不可能把它等同于一个特定的流派,或是等同于

构成其基本特性的那场狭隘地界定的运动,也就是那场为用一个统一而灵活的批评范畴来描述诸多不同流派和各种个体创新提供了契机的运动。

从二十世纪二十年代早期开始,现代主义已在西班牙语批评中作为一个重要的时期术语确立起来。在这里我不想巨细无遗地去追踪这个概念在南美和西班牙批评中的历史。这个问题已经为人论及,其中之一是内德·J.戴维逊,他的书《西班牙语批评中的现代主义概念》(1966)为有关这一主题的研究提供了一个有用的评述(尽管我不同意他的分析的某些方面)。在试图描画出本质性批评"共识"的领域之后,戴维逊把对于西班牙语现代主义各种各样的、有时是尖锐矛盾的解释归在两个广义范畴之下:"作为审美主义的现代主义"和"划时代观点"(The Epochal View)。这种区分招致了诸多重要困难(难道审美主义不是一种划时代现象吗?),但在以教学和解释为基本目的的研究著作,即如戴维逊的书中,它作
73 为一个工作假设是可以接受的。然而,人们可以指责戴维逊把对现代主义的审美主义解释限定在了一位作家身上,这就是胡安·马里内罗,尤其难以接受的是,作为一个准马克思主义者,马里内罗完全反对"形式的拜物教",在他看来,它构成了现代主义的本质;更令人吃惊的是,戴维逊没有能够指出马里内罗对现代主义持对抗态度的意识形态原因。也许关于"现代主义作为审美主义"的一章应该以寻求区分拉美现代主义(按佩德罗·萨利纳斯的说法,其特征是"审美主义和对美的追寻"[91])和西班牙"1898年一代"(它赋予自己更广泛的伦理和哲学目标)的可信标准为中心。

佩德罗·萨利纳斯的观点见于他的重要论文"西班牙的现代主

义问题,或两种精神之间的冲突”(1941),它既意味着把现代主义狭窄化,也意味着因现代主义的世界性审美主义而对它加以拒绝。现代主义精神大多被认为是一种时尚,它同“1898 年一代”的严肃求变意志和复杂知识情操毫无共同之处。为了使他的观点尽可能明晰,他赞同性地引用了乌纳穆诺对现代主义的指控(包含在1912 年的论辩文集《反对此和彼》中):“我所赞成的是永恒主义而不是现代主义;不是现代主义,在十年之内,当时尚已经过去,它将过时并变得滑稽可笑。”[92]但我们真的可以像他的反对者们在世纪头十年中企图做的那样,将现代主义化约为一种正在消逝的时髦吗?抑或相反,我们应该将现代主义置于一种更广阔的视野中,不是把它认做一种西班牙语美洲甚或西班牙现象,而是在它的无数显著特征之外,去发现那些将它联系到同样投身于现代性冒险的其他西方文化的要素?

如果我们考虑到现代主义概念在过去三四十年中的演变,很显然,第二种选择被证明更富成效。萨利纳斯的态度得到了一些人的拥护(例如,吉列尔莫·迪亚斯·布拉哈在其著作《面对九八年 74
的现代主义》[1951]中),而且仍然有一些文学史家出于意识形态或其他方面的原因宁愿谈论一种得到严格限定的现代主义。然而,相反的趋势似乎更盛行。广义解释的最著名捍卫者无疑是胡安·拉蒙·希梅内斯,他 1953 年在波多黎各大学讲授的现代主义课程笔记出版于 1962 年。[93]代表这一方向的人中还有费德里科·德·奥尼斯,以及希梅内斯的编辑与评论者里卡尔多·古利翁(《现代主义的各种方向》,1963,1971 年以扩充版的形式重印)。[94]毕竟,存在一种多少有些褊狭的选择,一边是现代主义(法国象征主义的西班

牙语变种,两个概念都是在实证主义的有限意义上来接受的),一边是这样一种观点:根据它,西班牙语的现代主义(modernismo)和英美批评所理解的“现代主义”之间并无实质性的分别。

如果我们考虑到早在1920年,伊萨克·戈尔德伯格在其《西班牙语美洲文学研究》中的主张,后一种观点就显得毫无新意。他认为现代主义“并非一个局限于十九世纪末和二十世纪早期卡斯蒂利亚和伊比利亚语美洲作家的现象,而是那一时代泛滥于西方思想界的一种精神的一个方面”。这位作者继而说,现代主义不能被归结成一个“流派”。同样,他指出“运动”一词也不恰当,因为“它并没有传达出处于现代主义底部的动力概念,这……是几种运动的综合。在后一种意义上,现代主义远没有走完它的历程,它已经进入了一个有希望结出重要和丰硕成果的大陆阶段”。[95]

从希梅内斯、奥尼斯或古利翁所维护的观点来看,西班牙语美洲的现代主义和所谓的“1898年一代”是相关的现象,而对这个词感到害怕的乌纳穆诺似乎是西班牙语世界中最具现代主义精神的
75 人之一。这并不意味着这些批评家忽视了拉美现代主义和西班牙现代主义之间的区别。在他的文章“关于现代主义概念”(1949)中,奥尼斯强调了这些区别:

> 当1890至1900这十年期间,现代主义的第一批伟大代表——贝纳文特、乌纳穆诺、加尼维、巴列-因克兰、阿索林——同美欧相比较晚地出现于西班牙时,他们创造的文学带有一种本土和原创的特点,独立于先前的美洲范例。然而美洲和西班牙文学在趋势与精神上不谋而合,尽管在西班牙与美洲

之间总是存在着矛盾。在西班牙个人主义较强而世界主义较弱，对十九世纪的态度更消极，而弥合西班牙与欧洲隔阂的问题达到了民族悲剧的高度。但在深层上，西班牙现代主义与美洲现代主义有一种本质的类似。[96]

1934年奥尼斯在其现代主义诗歌选集的导言中主张，西班牙语现代主义"不过是始于1885年前后的文学与精神普遍危机的西班牙语形式……这种危机也在艺术、科学、宗教与政治中表现出来，并渐渐在生活的所有其他方面表现出来……"[97]但惟有作为对萨利纳斯在"现代主义问题"中充分而合理地表达出来的观点的反动，现代主义的"划时期"理论才会变得更有力也更复杂。有讽刺意味的是，萨利纳斯为他所反对的事业出了很大的力：他给了他的潜在对手一个丰饶的论争主题，唤起了他们的自觉，把他们一直在想望的东西给了他们——团结的机会。换句话说，他制造了现代主义的争端。如古利翁所表明的，通过反对萨利纳斯，通过反对那些把萨利纳斯在现代主义与"1898年一代"之间所做的区分发展为截然对立的人，希梅内斯成了一个现代主义的理论家。[98]

在其大部头的《西班牙与西班牙语美洲诗歌选集》(1882—1932)中，费德里科·德·奥尼斯也许提供了现代主义可以怎样用做一个广义时期概念的最佳范例。瞥一眼诗集的目录就足以使我们 76
对奥尼斯所理解的现代主义有一个概念。这部书分为六部分："从浪漫主义到现代主义的过渡：1882—1896"，选取了曼努埃尔·古铁雷斯·纳赫拉、何塞·马蒂、何塞·亚松森·席尔瓦这类作家的作品；一部分全给了鲁文·达里奥；"现代主义的胜利：1896—1905"，它又

包括三部分,前两部分分别给了“西班牙诗人”(米格尔·德·乌纳穆诺、弗朗西斯科·比利亚埃斯佩萨、曼努埃尔·马查多、安东尼奥尼·马查多、爱德华多·马基纳、拉蒙·佩雷斯·德·阿亚拉和拉蒙·德尔·巴列-因克兰)和“美洲诗人”(吉列尔莫·巴伦西亚、里卡尔多·海梅斯·弗雷雷、莱奥波尔多·卢戈内斯、亚马多·内尔沃等);一部分全部给了胡安·拉蒙·希梅内斯;“后现代主义:1905—1914”——按作者的看法,后现代主义是“现代主义内部的一种保守主义反动,出现在后者平静下来、并像任何大获全胜的文学革命一样变为修辞之时”[99];还有“超现代主义:1914—1923”,它又包括两部分,每部分都遵循了美洲诗人和西班牙诗人的二分法:(1)“从现代主义到超主义(Ultraísmo)”,(2)“超主义”。在西班牙的超主义者中我们可以遇到佩德罗·萨利纳斯、霍尔赫·纪廉、费德里科·加西亚·洛尔卡、拉法埃尔·阿尔贝蒂这类重要的名字。美洲超主义者的代表人物是维森特·维多夫罗、塞萨尔·巴列霍、霍尔赫·路易斯·博尔赫斯、巴勃罗·聂鲁达等。如我们看到的,有限意义上的现代主义没有被否定,而是被引入了一个较大的历史语境,它实际上在其最初意义的基础上得到了扩展和更新。显然,超现代主义不同于现代主义(而且几乎在所有方面都较现代主义更极端),但这并不排除一种可能性,即把它们都视为同样对现代性感兴趣的表现形式——这肯定是一种处于变化之中的现代性(变化构成其本质),而且它在每一个方面都激烈对抗传统的稳固性。在此意义上,奥尼斯完全能够说,不考虑现代主义与现代性之间不可分割的联系是一个错误。“我们的错误在于,”奥尼斯承认,“我们暗以为‘现代主
77 义’和‘现代性’之间存在区别,因为现代主义本质上就是对现代性

的寻求，正如那些给它命名的人所认识到的。"[100]如我们前面已经见到的，现代性总是意味着一种"反传统的传统"，这也从一个方面解释了现代主义否定其自身(它的各种历史"传统")而又不丧失其同一性(identity)的更新能力。不妨再一次重复前面引用过的奥克塔维奥·帕斯的说法，现代性(还有现代主义)是一种"反对自身的传统"。

研究西班牙语批评中现代主义概念的学者，特别是那些维护对它的广义"划时代"看法的人，始终强调在文学中现代主义的出现同关于"现代主义"的广泛神学论争之间的平行关系，这场论争在世纪之交的罗马天主教会历史上留下了印记。当人们将它同出现于天主教世界的现代化趋势相联系而使用时，"现代主义"一词首次取得了明确无误的国际地位(尽管主要是负面的)。现代化趋势最为显著地在法国、德国和意大利表现出来，它挑战了天主教的一些基本信条(在所有基督教会中天主教也许同传统最不可分割)，在利奥十三世任教皇的自由时期，这种趋势如果不是被鼓励也是被容忍的，但它遭到了利奥保守的继任者圣庇护十世的积极反对和官方压制。事后看来，不难理解为什么阿尔弗雷德·卢瓦西修士、弗里德里希·冯·于格尔、埃尔内斯托·波纳尤蒂、乔治·蒂雷尔以及其他一些人必定会受到官方的攻击。他们相信有综合天主教和现代性的可能，并试图调和天主教传统同实证科学与历史批评的结论。他们的观点带有宗教改革的特质，因为他们意在对超自然权威的概念和无可质疑的历史遗产作出彻底的修正，而整个天主教教义就建立在这些概念和遗产之上。因此，《放牧子民》(*Pascendi dominici gregis*)这则教皇通谕(1907年9月发出)中对

78 “现代主义”的粗暴谴责，不应认为是梵蒂冈哲学的一个例外；例外存在于此前官方对即将被称做“现代主义”的东西的宽容。

当卢瓦西宣称“有多少现代主义者就有多少现代主义”时(顺便说一下，这话也完全适用于文学现代主义)，他肯定是对的。很显然，教皇的通谕不那么公正，它试图创造这样的观点：存在着一种“统一的”现代主义学说，是任何忠于信仰的人都应该完全拒绝的。然而，从理论上说，在指出天主教传统与现代性不相容这一点上通谕不无道理；如果“有多少现代主义者就有多少现代主义”是真实的，那么同样真实的是，现代主义在排除其信奉者之间有任何预定观念一致的同时，仍有一种同一性，虽然完全是一种反面的同一性。在天主教现代主义者的情形中，这种同一性是基于在理论和实践两方面对权威的拒绝或至少是质疑。

在此我们感兴趣的既不是这场论争的精确历史，也不是这一方或那一方论点的有效性，而仅限于教会所采用的术语策略。通过维护宗教的精神性(和非时间性)概念，反对“现代主义者”广泛多样的时间性和批判－历史关怀，教皇及其顾问得以利用“现代主义”一词仍然具有的强烈论辩内涵。有趣的是，此前这个词在罗马天主教会的官方语言中一直未被采用(除 1904 和 1905 年有非常零星的使用)。[101]

是因为教会的影响，“现代主义”在意大利才获得了一种多半是贬损的意义吗？抑或我们应该在别处寻找这一显见现象的解释——在这个词同某些肤浅粗鲁的先锋派宣言的联系之中？因为在
79 应用于文学时，意大利语的“现代主义”概念显然倾向于指马里内蒂及其他一些未来主义者廉价而唠叨的“现代崇拜”

(modernolatry)。也许正是头脑中有着这样一种联系,雷纳托·波吉奥里在其《先锋派理论》中试图阐明“现代性”同似乎是对它的滑稽戏拟的“现代主义”之间的截然对立:

> 现代性和现代主义从词源学上都回到 la mode 的概念(这一词源也许富有启发性,但它是错误的);但只有后者才赞同这个概念的精神实质与字面意义。事实上注定要死亡的不是现代……而是现代主义的东西……。先锋派……不仅以它自身的现代性为特征,而且以同它相反的那种特定类型的现代主义为特征……。现代主义通向并超出一切具有现代精神的事物的极限,这种精神是至为自负、轻浮、迅疾和短暂的。它是现代性最真诚的复仇女神,它把现代性降低和庸俗化为马里内蒂所称颂的现代崇拜:无非是对我们时代那些偶像与物神的一种盲目敬仰。[102]

波吉奥里把“现代主义”视为对现代性“出自无心的拙劣模仿”,这种观点也许会令今日英美文学研究者们惊异,对他们来说,“现代主义”是一个比如说像“巴洛克”或“浪漫主义”一样合法的学术标签(有趣的是,当波吉奥里的书在美国翻译出版时,评论者们不顾作者对“现代主义”概念的轻蔑,认为读者只要遇到“先锋派”这个词都可以简单地理解成“现代主义”)。

“现代主义”一词是在何时以近似今日的文学意义在英语世界中得到应用的呢?即使是确定一个大致的日期也很困难。《牛津英语词典》也不太有帮助。除了已经提到过的斯威夫特“致蒲柏的

信"这个例外,"现代主义"词条下的所有例子都出自十九世纪的著作,而且在其中的大多数里面,"现代主义"一词是用做非常一般意义上的"现代性"的同义词(当我们考虑到"其语言的现代主义"[指《盎格鲁-萨克逊年鉴》]或"表明了……现代主义精神"[指美利坚合众国]这类短语时,这一点就很清楚)。更新更专门的词典和文
80 学百科,如约瑟夫·T.希普利的《世界文学术语词典》[103],列入了这个词并且有时也提供了有用的定义,但它们似乎对"现代主义"何时及如何成为一个具体的文学或艺术概念不感兴趣。之所以如此,也许是因为"现代主义"一词在批评语言中的使用是相当晚近的事,而没有比晚近历史更难处理的题目了。在这种情况下,可靠的做法似乎是假定在英语国家,"现代主义"在我们世纪的头两个十年中获得一种鲜明的文学意义。

对于研究文学艺术意义上现代主义概念的史家来说,出版于1919年的一份短命小杂志也许值得注意,它称自己为《现代主义者:现代艺术与文学月刊》。第一期(I,1,1919年9月)的撰稿者名单中列入了乔治·伯纳德·肖、西奥多·德莱塞、哈特·克兰和乔治·杜哈默尔这些名字,但读者很快即失望地认识到,这些作家交给杂志的作品都是先前发表过的。不过,第一期的前言清楚地表明,《现代主义者》较之文学或艺术更关心政治。在第一次世界大战之后,该杂志的纲领是致力于进步事业、变革和社会主义。"在这场可怕冲突的严峻考验中,"编辑詹姆斯·沃尔多·福西特写道,"每一种传统,每一种继承来的标准,都经受了考验;许多规则被破坏了,许多借口被抛弃了……在俄国的天空中出现了一颗新星,这颗新星向西方前进,现代每一块土地上贫穷和受践踏的人们都以

闪亮的、渴望的眼睛看到了它……空气中充满了在所有生活事务中即将来临的革命、修正和重建。过去死了。惟有现在才是现实。我们梦想未来,但我们不会如它将真正所是的那样看到它。”

就现代主义这个术语具体的文学运用来说,有意思得多的是
约翰·克罗·兰塞姆 1924 年在《流亡者》中关于“诗歌的未来”的说 81
法(《流亡者:诗歌杂志》,卷 3,No. 1,1924 年 2 月,pp. 2—4)。约翰·克罗·兰塞姆后来创造了“新批评”这个名称,并成为这一运动的主要代表人物之一,他没有试图去定义现代主义,但他所提出的一些观点有助于我们看清在二十世纪二十年代早期,一个进步文学团体的一位杰出成员是如何看待现代主义的。“诗歌的未来”足以被看成是一个诗歌宣言,兰塞姆在其中写道:

> 各门艺术普遍地都得认可现代主义——诗歌为什么应该逃避?而且什么是现代主义?它是未经界定的……在我们所处的时代和地域,诗歌中的意象派为提出他们的纲领作出了英勇的努力。他们的现代主义宣言激动人心,他们的实践是粗糙的……他们至少宣布了两条值得注意的原则。
>
> 首先,他们宣称要追求主题的诚实和表现的精确……他们设想现代人的首要职责是使诗歌摆脱虔诚(在其完全古典的意义上)这个大包袱,他们做到了这点。
>
> 他们的第二条原则随之而来。由于强调事物的新,……他们被迫使自己的音步更有弹性以容纳他们的创新……他们的自由诗行压根就不成形式,但它创造了历史。

可以预见到，也正如约翰·克罗·兰塞姆进而指出的，针对第二条原则所涉及到的无形式性发生了一种“全面反动”。问题在于在诗歌中考虑到词语的双重功用，以及“一方面从它们的意义推演出一个逻辑序列，另一方面从它们的声音认识到一个客观模式”。兰塞姆意识到了下述事实：这样一种严格的诗学所造成的问题是数不清的，而且这些问题必定会导致危机处境。尽管在他的文章中“危机”这个词并没有出现，但这个概念显然隐含其中，同他实际用来表明现代诗人困境的词语相比，“危机”概念对于理解兰塞姆的
82 现代主义概念也许更为重要：

> 但我们现代人是不耐烦和有破坏性的。我们完全忘记了诗歌艺术巨大的技术困难，我们以一种越来越微观的分析来审视诗歌的意义：我们就像审视一篇散文的意义那样来审视诗歌的意义，而散文的写作丝毫不为音步方面的限制所羁绊；我们也不易于像我们的父辈那样进入狂喜之境，狂喜是诗歌的全部效果，是内部意义与客观形式统一之前的奇迹感。我们的灵魂事实上并不处在完全健康的享乐之中。因为惟有在我们许可之下任何艺术和宗教才有可能……现代诗人是他们自身严格的批评家；我们知道，在第二次阅读他们自己的作品时，会在诗人们身上引发写作才能的致命瘫痪……
>
> 诗歌的未来是广阔的吗？.如今已不那么确定，因为人们感觉到了现代主义的致命刺激。批评家们要求得太多，诗人尝试得太多……今日有才华的诗人痛苦地处在一个他不能永远占据的位置：通俗地说，他跨坐在篱笆上，不能安全地下到

任何一边的地上。

到1927年，当劳拉·赖丁和罗伯特·格雷夫斯发表他们合著的《现代主义诗歌概观》时，这个术语已经确立了其作为一个有意义文学范畴的地位——尽管仍然很有争议。颇为典型地，赖丁和格雷夫斯通过"现代主义"诗歌对公认传统的有意偏离，通过它"让诗歌摆脱阻碍其实现全部意义的许多传统习惯"[104]的尝试，来界定"现代主义"诗歌。从这个角度看，"现代主义"诗歌最突出的特征是它给一般读者造成的困难。他们的概观在很大程度上是解释为何"现代主义诗歌在普通读者中不流行"（该书第四章的标题）的一种尝试，也是指出使"进步的当代诗人脱离普通才智之庸常标准"的具体美学原因的一种尝试。[105]

关于"现代主义"这个术语本身，赖丁和格雷夫斯似乎把它作为一个结果自然而然地接受下来，没有试图提供一个哪怕是很宽松的系统定义。然而，这样一个定义的主要元素在书中是存在的， 83
读者可以自己将它们拢到一起，并得出一个相当坚实的现代主义定义。该书从一开始就讲到了传统诗歌与现代主义诗歌之间的根本对立。现代主义诗歌还被说成是"进步的"（"进步现代诗歌的复杂性"、"进步的当代诗歌"[106]）。作者告诉我们，像E. E.卡明斯这样的现代主义诗人在"更进步批评观点的压力"[107]下得到支持。该书的第七章题为"现代主义诗歌与文明"，它提供了新的和有用的术语辨析。作者在"真正现代主义"和"现代主义的庸俗意义"之间进行区分……这种庸俗意义"是现代感（modern-ness），即在诗歌中跟上文明和理智史的步伐"[108]。在其"反常意义"上，现代主

义能够成为一种反传统的“暴政，助长着当代诗歌中的矫饰主义”[109]。作者进而说，由于代表“才智平庸者观点”的中产阶级的存在，现代主义的意义可以变得更为反常。“这群中产民众……支柱和宣扬者；而文明作为一种人类稳定进步的观念，并不排除一种现代主义的、在历史上进步的诗歌的观念。因此，在中产民众和那种当代诗歌创作中存在着再接近的可能，对中产民众来说诗歌是进步的诸多手段之一种，而当代诗歌借其历史进步性来夸耀自己。”[110]

但这当然是一种虚假的现代主义。真正的现代主义不是在历史上而仅仅是在美学上进步。虚假的现代主义因而可以归结为“忠实于历史”，而真正的现代主义只是“忠实于当下，忠实于并不必然源于历史的诗（或诗人或诗歌）的新举动”[111]。但为何说这种诗歌是“现代主义的”呢？对于这个重要问题赖丁和格雷夫斯未能给出令人满意的答案。“新诗歌”的代表人物们被称做（也自称为）现代主义者并非一种主观偏好。对新颖性的崇拜难道不是现代性
84 历史的一个特有产物吗？某些杰出现代主义者的“纯粹主义”信条难道不是对历史特别是对现代性的一种态度吗？现代主义的反传统主义难道不是追求变化这一典型现代冲动的一种美学表现形式吗？（这种冲动在历史上从进步神话中得到满足，但它可以在这一神话之外存在，有时甚至同这一神话针锋相对。）现代主义在历史上中立的观点是不能令人信服的。赖丁和格雷夫斯认为，“现代主义”一词之所以被用于二十世纪二十年代诗歌中的革新潮流，无非是出于一种主观偏好，他们说：“事实上有一种真正的现代主义，它不是‘现代主义’纲领的一部分，而是诗人对待其作品的一种自然

的、个人的风格与态度，它之所以接受‘现代主义’的称呼是因为同其他称呼相比它宁可接受它。”这同样是不能令人信服的。[112]

《现代主义诗歌概观》出版的时候，现代主义精神正在英国和美国文学中显示着其全部力量。现代主义无论在诗歌还是在散文上都已经产生了相当重要的一批作品，尽管在接下来的二十年甚至更长时间里，其创造力在强度和丰富性上都继续保持着同等水准。然而，对现代主义概念作出更全面的批评综合或批评估价为时尚早，术语学学者也应该考虑到历史语义学的另一个方面，这个方面可以解释一个独立的“现代主义”概念为何在英国和美国发展得相当迟缓。这种比较而言的迟缓部分要归因于“现代”既作为形容词也作为名词的演变。当“现代”不再作为“当代”的同义词时，它开始执行“现代主义”的那些基本语义功能，并未受到“现代主义”刚刚从中摆脱出来的那些潜在贬义或庸俗联想的羁绊。因此，大量我们今天会毫不犹豫地称为“现代主义”的美学理论、见解与选择，进而在“现代”(the modern)这一概念的较宽泛框架中形成。 85

比较现代人和当代人

在过去的一个世纪里，“现代”、“现代性”和“现代主义”(后者是指对现代性的一种有意识服膺，其标准特性因而是得到公开承认的)这些词汇的使用有着如此巨大的增长，以至于仅仅在美学领域，要追踪现代观念之术语历史的每一细节，就要作出规模令人生畏的研究。但甚至在作出这类广泛研究并得出结论之前，也存在着任何现代性研究者都不应忽视的几个要点。

以一种较宽广的视野看,晚近最重要的事件似乎是“现代”和“当代”的非同义化(desynonymization)。即使是近至波德莱尔的时代,这样一种发展也难于预言。“沙龙”的作者继续互换地使用这两个词,尽管他对“现代”这个词及其内涵的种种模糊性表现出了明显的偏爱。正如我试图表明的,“现代”对波德莱尔来说是一个得天独厚的语义空间,是对立物的遭遇之地,在这里,昙花一现之际,诗歌的炼金术成为可能,它使泥尘变为某种丰富与奇特之物。“现代”作为一个概念缺乏中立性,波德莱尔无疑受到这点的吸引,他有时会贬义地使用这个概念,另一些时候则会积极地使用它,最终他能够将这两方面的含义熔铸成现代性(modernité)这个更广泛且极富原创性的概念。因此变得“现代”成为一种美学的核心准则,这种美学也许可以描绘成应用于艺术的时间辩证法(以永恒和非永恒的概念为关键)。波德莱尔并未在“现代”与“当代”之
86 间作出泾渭之分。这种区分的首次使用是在何时呢?我们无法确定一个日期,但假定在二十世纪早期之前人们并未感到“现代”与“当代”之间有关键性的区别看来是合理的,在二十世纪早期,我们称为现代主义的那场运动已变得完全自觉了。

“现代”和“当代”变得不同义这并不奇怪。如果我们想想其他一些重要批评概念的演变就会发现,造成这种分化的过程并非没有某些显著的先例。尽管有着不可避免的例外,似乎有一条普遍的规则,适用于那些在其语义历程的某一阶段被用于分期目的的文学和艺术术语(韦勒克和沃伦称它们为“时期术语”,并讨论了它们的用法中所内含的一些逻辑困难[113])。我所讲的这种发生演变的规则是基于下述显而易见的事实:这些术语中的每一个的意义

都有三个基本方面,它们相应地是在三个宽泛地界定的阶段形成的。大多数“时期术语”的三重语义是相当容易表明的:它们常常意味着一种或积极或消极的价值判断(例如,我们也许喜欢或不喜欢“巴洛克”艺术,或者更一般地说,那些让我们感觉是“巴洛克”的事物);它们以或多或少的具体性指涉了一个特定的历史阶段,这主要取决于语境和使用者所关心的东西;它们也描述了一种“风格”,这种风格在某些历史时期也许更常见,但在另一些历史时期同样表现出来(难道我们不能将一种“浪漫派”的心智结构归于一位当代艺术家吗?难道我们不能讨论十七世纪“玄学派诗人”的“现代性”吗?)。在这里就这些意义是如何生成的这个问题(在每个独立的个案中是各别的,但在一个较广泛的历史轮廓中是相同的),让我们简要地考察一下这三个阶段,藉此也许有可能就这个极端复杂的问题理出些头绪。

(1)首先,我们注意到今天尚在使用的多数重要时期术语都来自普通语言,而且就它们的起源来说,似乎也确实是令人绝望地异质的:它们中的有些是吸收自古典拉丁语(classicus),有些来自中 87
世纪拉丁语(“浪漫的”源于 romanice,指的是西欧民族所讲的方言,不同于拉丁语),另外有些是从现代语言中借用的(“巴洛克”源于葡萄牙语 barrueco,最初用在珠宝商的技术行话中,指形状不规则的珍珠),等等。在它们丰富语义生涯的早期阶段,这些术语惟一的共同特征似乎是,它们都适于被用作比喻,而且结合着强烈的价值观点——“古典”最初是一个好词,适用于那些值得尊敬的事物;在十七世纪的法国,“巴洛克”肯定是一个坏词,指某种由不规则或夸张造成的丑陋;等等。

(2)在它们演变的第二个阶段,时期术语经历了一个“历史化”的过程。它们越来越多地被用做分期的工具,但没有丧失最初表示趣味选择的功能。例如在法国,用在十七、十八世纪新古典主义作家及其追随者们身上的“古典”一词,在青年浪漫派的语言中就有了强烈的贬义;同时,在学术圈子里,“浪漫”变得等同于“颓废”,并被认为是一个侮辱性的名称。

(3)随着时间的推移,这些术语的论辩性内涵消失了,在这个过程中,一种更为相对主义的态度成为可能。在这个阶段,已经得以确立的时期术语的意义经历了一个概念“系统化”过程,即各种不同历史风格的显著特征得到了结构性的呈现,并由此被从历史时间的线性与不可逆之流中提取出来。惟其如此,我们才能谈论一种既可以在遥远过去亦可以在近邻历史时期遇到的“浪漫”或“巴洛克”风格,抑或我们自身的“现代”风格。这种可能性导致了一种全球性观点的出现(特别是在德国,尼采的阿波罗精神与狄奥尼索斯精神冲突的理论影响是如此巨大):文化历史视为一个过程,可以从两种反复出现且彼此对立的类型之间不断更新的冲突
88 得到解释。从我们的角度看非常有趣的是,提出这类文化历史双元演进图式的人,常常利用先前被用在分期语言中的那些术语——沃尔夫林把在整个文化历史上起作用的两个原则确认为“巴洛克”和“古典主义”;柯蒂乌斯及其信徒谈论“矫饰主义”与“古典主义”(在这方面值得注意的还有 G. R. 霍克的观点:现代主义运动只是“矫饰主义”最晚近的变种)。[114]

回到我们对于现代概念的历史形态的描述,现在让我们考虑一下“现代”与“当代”之间的对立,就如一位现代主义冒险的参与

者在一个重要批评文本中所表明的——斯蒂芬·斯彭德的《现代的斗争》(1963):

> 现代艺术就是,艺术家在其形式与风格中反映出对一种前所未有的现代情境的意识。较之在主题中,我称之为现代的那种特质更多地表现在实现了的风格与形式感中。因此,早在科学与工业年代,在"进步"时期,我不会称丁尼生、拉斯金和卡莱尔为现代人,因为尽管他们意识到了科学的后果,尽管他们的兴趣是最当代化的,他们仍然处在理性主义的传统中,对于劳伦斯所谓"意识自我"(conscious ego)的力量信心毫不动摇。他们有着伏尔泰式的"我"……萧伯纳、威尔斯和其他人的伏尔泰式的"我"作用于事件。兰波、乔伊斯、普鲁斯特及艾略特的普鲁弗洛克的"现代的""我"为事件所作用。伏尔泰式的"我"具有作者所试图影响的世界的特征——理性主义、进步政治等,而现代的"我"通过接受、忍耐和顺从来转变它所面对的世界……从一种美学或文学的观点看,伏尔泰式的自我主义者是没有成为现代人的当代人。他们的作品是理性主义的、社会学的、政治的和负责的。现代人的写作是意识到环境活动的观察者观察他们自身感受的艺术。他们的批评意识包括反讽式的自我批评。[115]

斯彭德进而说,当代人接受(并非不加批评地)"贯穿现代世界的那些力量,接受它的科学与进步的价值观",现代人则"倾向于把生活视为一个整体,从而在现代状况下把它作为一个整体加以诅

89 咒”。[116]尽管他指责当代人有着“党派”之见(他们甚至有可能是“革命的”),斯彭德自己对于现代性的态度(通过同当代的“零碎”相对的“整体性”概念)却难说是不偏不倚的范例。但尽管带有主观性,斯彭德的努力(不仅是在上引段落中,而是贯穿全书)指向的是现代的一个结构性定义,而不仅仅是一个历史性定义。我们无须赞同其特定的结论也能认识到,他的方法是卓有成效的,这至少是因为他试图从术语上解决自浪漫派运动以来在现代性概念中持续增长的内在紧张关系。我们不难注意到,斯彭德所谓的“当代”具体指的是另一种现代性(及其对文学思想的影响),是理性与进步的现代性,是资产阶级现代性(它的各项原则甚至可以转而针对资产阶级,就如发生在多数当代革命学说中的情形),是产生了“现实主义”概念并且自十九世纪头几个十年以来即遭到美学现代性越来越强烈反对的现代性。然而成问题的是,美学现代性是否成功地将自己同其“当代的”对立角色彻底分开过。美学现代主义的论辩姿态——即使是其最含蓄的形式(无须说那些明显的、充满挫折与愤怒感的形式)——难道不是一种依赖吗?而且另一方面,至少是在过去的半个世纪里,受到憎恨的资产阶级现代性不是试图吸纳并促进艺术现代性,以至于今天现代主义的遗产甚至是先锋派最极端的表现形式也获得了“官方”的认可吗?

诸如此类的问题在本书中会被再三提出来,特别是在论述“先
90 锋派”和“后现代主义”的章节里,它们将受到更密切的关注。这里我将使自己只限于就“当代”精神(斯彭德意义上的)驯化颠覆性美学现代性这个值得注意的现象补充些更为一般性的意见。这种驯化在任何地方都不及在现代文学教学中来得显著和有效。

富有自我意识的现代文学教授发现自己处在一种不协调的地位,这种不协调在"论现代文学的教学"[117]中得到了讨论,莱昂内尔·特里林这篇引人思考的文章收在他的文集《超越文化》(1961)中。在这篇文章的引论部分,特里林回想起马修·阿诺德1875年在牛津大学所做的就职演说中赋予"现代"一词的极其有趣的意思,这篇演说1876年以"论文学的现代元素"为题发表在《麦克米伦杂志》上。想想马修·阿诺德和波德莱尔这两个完全同时代的人对于"现代"一词的两种截然相反的使用,是不无启发性的。马修·阿诺德是一个文化传统主义者,对他来说宗教的作用将由文学来接替,他扩大了现代性概念的领域,以囊括人类整个文化遗产中任何就理性而言有效和有意义的东西。由于他把现代理解成一个价值观念普遍综合的时期,我们可以补充说,他是表现在"世界文学"(weltliteratur)这一概念中的歌德独有的文化乌托邦主义的追随者。如果我们考虑到阿诺德高深的唯心主义参照系,就不难理解他为什么会像特里林所说的那样,"在一种完全是尊敬的意义上使用现代这个词。实际上,这是如此真确,以至于他从这个词里排除了所有时间观念,用它来指称某种无时间性的理智与世俗美德。他说,当一个社会保有一种安静、有信心、心灵自由活动、歧异观点相互宽容的状况时,它就是一个现代社会……"[118]显然,阿诺德的理想现代同我们的现代性作为一种文化断裂的感觉毫不相干。然而,以某种方式——特里林也许应该把这一点讲得更清楚——这位现代文学教授被置于一个颇具讽刺意味的地位,这就是,他将某些也许会令阿诺德害怕的观点与经验"阿诺德化"了。他不是要在现代语境中确立价值的有效性、优先性以及最终还有其等级系统

91 吗？归根结底，他是在为“当代”精神效命，“当代”精神相信进步、教育、可完善性等等；尽管不想这么做，可他做了，因为讲授现代性这个简单事实就意味着对“现代”一词“怀有敬意”和不失尊严的使用。然而，当这位现代文学教授觉察到其学生的反应时，他有理由感到痛苦，这就是如特里林所说的，“反社会的社会化，反文化的文化化，颠覆的合法化”。

总而言之，古代人与现代人之争已经让位于现代人与当代人之争。[119]这种出乎意料的情形是现代性作为一种“反对自身的传统”又一富有启发性的例证。没有了一些概念——诸如斯彭德包括在其“当代”定义中的概念（理性、进步、科学）——现代性是不可想像的，当现代性进而反对这些概念时，它是在追随其最深层的使
92 命，追随其与身俱来的通过断裂与危机来创造的意识。

先锋派的概念

从现代性到先锋派

由于现代性的概念既包含对过去的激进批评，也包含对变化和未来价值的无限推崇，我们就不难理解，为何现代人喜欢把"先锋"[1]这个有点牵强的比喻用于包括文学、艺术和政治等的各个领域，特别是在过去的两个世纪里。这一概念明显的军事内涵恰好指明了先锋派得自于较广义现代性意识的某些态度与倾向——强烈的战斗意识，对不遵从主义的颂扬，勇往直前的探索，以及在更一般的层面上对于时间与内在性必然战胜传统的确信不疑，(这些传统试图成为永恒、不可更改和先验地确定了的东西)。正是现代性本身同时间的结盟，以及它对进步概念的恒久信赖，使得一种为未来奋斗的自觉而英勇的先锋派神话成为可能。历史地看，先锋派通过加剧现代性的某些构成要素、通过把它们变成革命精神的基石而发其端绪。因此，在十九世纪的前半期乃至稍后的时期，先锋派的概念——既指政治上的也指文化上的——只是现代性的一种激进化和高度乌托邦化了的说法。

从一个脱离实际的革命者(他会情不自禁地认为自己是先锋

派的一员)的观点看,专横的过去注定要死亡,因为从长远来说正义必将胜利;但是,由于传统的压迫性影响会波及一个很长的时
95 期,立即同它作斗争并尽可能地抑制它就十分重要——这样做的途径是赶紧加入先锋派。尽管就历史演进的广阔前景看没有什么能够挽救过去,但过去,以及那些革命者们认为是过去的残渣余孽的东西,却显得是一种恼人的、具有恶魔般威胁的力量。在这种情况下,先锋分子受其敌人——一个无比狡猾和可怕的妖魔——的催眠,最后往往会忘记未来。他似乎以为,一旦过去的恶魔被驱除,未来就会自行其道。由于我们的兴趣主要在于美学,这里不妨指出,先锋派的理论未来主义多数时候仅仅是在为下述二者寻找根据:那些最为激进的论战姿态,和那些颠覆性的或公然从事破坏的艺术技法的广泛运用。否定要素在各种艺术先锋派的实际纲领中所具有的极端重要性表明,它们最终是在致力于一种全面的虚无主义,它们的必然结局是自我毁灭(在此达达主义及其"为反艺术而反艺术"的自杀式美学是一个很好的例子)。

先锋派起源于浪漫乌托邦主义及其救世主式的狂热,它所遵循的发展路线本质上类似比它更早也更广泛的现代性概念。这种相似肯定源于一个事实,即,两者从起源上说都有赖于线性不可逆的时间概念,其结果是,它们也都得面对这样一种时间概念所涉及到的所有无法克服的困境与矛盾。没有哪一种先锋派的特性,就其任何历史变化形态而言,不是暗含甚或是预见于现代性概念的较广泛范围内的。然而,在这两种运动之间有着诸多重要的区别。先锋派在每一个方面都较现代性更激进。先锋派较少灵活性,对于细微差别较少宽容,它自然更为教条化——既在自以为是的意

义上，也在相反的自我毁灭的意义上。先锋派实际上从现代传统中借鉴了它的所有要素，但同时将它们加以扩大、夸张，将它们置于最出人意料的语境中，往往使它们变得几乎面目全非。很显然，没有一种显著而得到充分发展的现代性意识，先锋派几乎是不可 96
想像的；然而，这么说并不意味着可以将先锋派同现代性或现代主义混为一谈，这种混淆是英美批评界屡有发生的，也是下面的术语分析所要消除的。

文艺复兴时期的“先锋”隐喻：一个修辞格

“先锋”(avant-garde)在法语中有着悠久的历史。作为一个战争术语它可以上溯至中世纪，而至少是早在文艺复兴时期它已经发展出一种比喻意义。然而，先锋这个隐喻——表示政治、文学艺术、宗教等方面的一种进步立场——在十九世纪之前并未得到始终一贯的运用。这也从一个方面解释了“先锋派”的称号为什么有着难以消除的现代面目。波吉奥里提出的最早在文化上使用这一术语的例子，出自加布里埃尔·德西雷·拉韦尔当出版于1845年的无名小册子，拉韦尔当是傅立叶的追随者。[2] 唐纳德·德鲁·埃格伯特使我确信，在文化上引入先锋概念至少还要早二十年，即在1825年，而且我相信圣西门的乌托邦哲学应对这个术语的这种特定用法负责。[3] 实际上，先锋这个隐喻应用于诗歌几乎还要早三个世纪，这是我在新近出版的优秀著作《法语瑰宝》(Paris: Editions du CNRS, 1974, 卷3, pp. 1056—1057)中查找“先锋”一词时发现的。十六世纪的下半期预示了其后古今之争的某些主题，在这个

97 时期，法国人本主义律师和历史学家埃蒂安·帕基耶(1529—1615)在他的《法国研究》中写道：

> 随后展开了一场针对无知的光荣战争，我要说，在这场战争中，塞弗、贝兹和佩尔蒂埃构成了先锋；或者，要是你愿意这么说的话，他们是另外一些诗人的前驱。在他们之后，旺多姆的皮埃尔·德·龙沙和安茹的约阿西姆·杜·贝雷这两位出身煊赫门第的绅士加入了队列。他们两人奋勇作战，尤其是龙沙，从而使另外一些人在他们的旗帜下投入了战斗。[4]

这个有趣的段落出现在弗热尔版《法国研究》(1849)的第三十八章，其标题是“亨利二世治下出现的诗人大军以及他们所引入的新的诗歌形式”。该章是法国诗歌整个发展历程这一较大画卷的一部分，就整个欧洲而言，也是撰写现代意义上国别文学史的最早尝试之一(与克洛德·富歇研究中世纪法国诗歌的博学之作《法国语言与诗歌起源材料汇编》同时，该书面世于1581年)。当帕基耶根据“进步”来讨论本国语诗歌的兴起时，他所运用的是一个革命性的历史概念——“进步”是他自己的用词(参见《论我们法国诗歌的古老性及其发展》[5])。帕基耶没有排斥模仿古代的观念(这种观念为七星社的代表人物极力宣扬，这些人是他所尊敬的)，但他站在现代人这一边(“我们法国诗人模仿拉丁诗人时往往堪与他们媲美，有时还超越了他们”)，可以说他是一个世纪后爆发的古今之争的第一个直接前驱。《法国研究》一书的整个第四十二章全部用于比较选自法国诗人(主要是龙沙)和选自他们的拉丁榜样(卡图卢

斯、奥维德、维吉尔)的一些诗歌段落。帕基耶反对夸大的、常常是有点迷信的对于古代的敬意——“我们对古代怀着有时带有过多迷信的敬意”[6],他显然乐于指出在什么时候、以什么样的方式,法国诗人胜过了他们的古代大师。 98

帕基耶的“现代”态度不仅为其比较的一般结论所表明,而且为某些极富启发性的风格性细节所表明,这些风格性细节从一个方面解释了他对于先锋比喻的使用。因此,在怀着敬意援引了龙沙的一首诗之后,帕基耶想通过列举同样重要的诗歌成就来挑战古代:“我敢肯定整个古代并不能给予我们较此更高水平的作品和更优美的诗材”[7] 稍后的一句话流露出同样咄咄逼人的语气,即龙沙巅峰期的作品“可与古代作品相抗衡”[8]。名词“抗衡”(contrecaree)来自动词“contreecarrer”(意思是“对立、矛盾、抵触”),它明显意味着斗争。但是像帕基耶这样的现代人并不认为他们真的同古代的美学理想相对立,而且说到底,他们遵循古代人定下来的规则,他们表面上同古代人的斗争只不过是一种加强了的模仿。但即便如此,帕基耶的古代人和现代人竞争美学优势地位的观点对提出这个观点的时代来说,仍然是十分有意思的。

从帕基耶关于文学演变的一般设想来看,他对“先锋”一词的隐喻性使用就不那么令人吃惊。《法国研究》的作者对于斗争类比有着明显的偏爱。我们记得,“先锋”一词出现于其中的那一整段话就是一个扩展开来的军事比喻。除了“针对无知的战争”和“先锋”这个词本身,我们还看到在一句重要的话中把龙沙和杜·贝雷的行为形容成“加入了队列”(se mirent sur les rangs),实际意思就是“他们参加了战斗(rang 在军事上指“队列”,而 se mirent sur les

rangs这个短语最初是指“参加战斗或比赛”——从而有了它现今在法语中的用法:“当或成为一个竞争者”)。我们同样还见到“另外一些人在他们的旗帜下投入战斗”这个短语。

尽管他的观点具有“现代性”,当帕基耶利用军事意象做类比时,他的背后却有一个悠久的、受到尊重的传统。实际上,他的“针
99 对无知的战争”听起来几乎像一句陈词滥调,因它非常适用于由来已久的战争象征主义。难道每一次神话的或历史的战争不都是为了光明、生命与知识而针对黑暗与邪恶的斗争吗?在试图为其祖国的诗歌发展编年的时候,帕基耶觉得有权将某些历史语言中的概念移用到早期还属探索性的文学史语言中。(历史语言直接联系着战争这种核心现实,它的主要叙事结构和戏剧特性都源出于战争。)其结果是创造了先锋这个隐喻。但是帕基耶所使用的先锋比喻不过是几种可以说共同形成了一个修辞“星丛”的要素中的一种。这些要素中的任何一个在本文中都没有被特别予以强调,我也没有提供给读者任何可将它们中的一个加以突出的标准。

浪漫“先锋派”:从政治到文化政治

对帕基耶来说,“先锋”只是一个暗示性的风格比喻,它同其他类似的修辞手法一道,传达出他对于文学中的变化与演变的感觉。有意思的是,他从未表示过,那些被他归为“先锋”的人会以任何方式意识到自己的角色。而且如我们将会看到的,在更晚近的先锋派定义中,自我意识——或自我意识的幻觉——极端关键。

尽管我们是在战争语言中遇到“先锋”这个词的,现代的先锋

派概念却更多地同一种较晚近的战争即国内革命战争的语言、理论和实践有关。在这种意义上,我们完全可以说先锋一词的实际 100
里程开始于法国革命之后,它在那个时候获得了无可争辩的政治含义。不错,是一份军事期刊首先在它的名字里用上了这个词,但这丝毫不会让人怀疑其革命的政治态度。我指的是《东比利牛斯军队的先锋》,这份刊物出现于 1794 年,它的口号是“自由或死”,镌刻在作为标志物的一柄剑的剑身上。这份刊物致力于捍卫雅各宾派的思想,并试图越出军事圈子而到达“爱国者”这个较广泛的读者群。[9] 因此我们可以把十八世纪九十年代视为起点,先锋概念随后开始了其在激进政治思想中的里程。事后看来,考虑到这个军事概念所具有的类比潜能,就不难解释这个隐喻对各种各样革命的并从而着眼于未来的哲学所具有的吸引力:它们的代表人物肯定会喜欢他们比人类中的其他人更接近(至少在理智上)乌托邦这种想法,而这些其他人将会追循他们的道路。因此,绝非偶然的是,文学艺术情形中先锋概念的浪漫运用直接源于革命政治的语言。这发生在 1825 年,当时,在圣西门最亲密的朋友和信徒之一奥林德·罗德里格斯所撰写的对话《艺术家、学者与工业家》中,先锋一词被用于艺术。罗德里格斯的对话发表在《文学、哲学与工业观点》一书中,该书面世于 1825 年,也就是圣西门故世的那一年。尽管一般认为它是圣西门所作,但现在已经知道,这本未标明作者的书实际上是合作的产物,其中除了有那位大师的作品外,还收入了他的信徒的作品,这些人是:雷翁·阿累维,罗德里格斯,杜维尔日埃。[10]先锋概念在这里的出现得到了唐纳德·德鲁·埃格伯特较为详尽的探讨,然而奇怪的是,他似乎只参考了 1825 年版的《文

101 学、哲学与工业观点》,他把先锋一词的使用归功于圣西门,没有提到罗德里格斯的名字,而实际撰写艺术家、科学家和工业家之间对话的是罗德里格斯,即使他的灵感是来自圣西门的社会主义。

当然,为了理解罗德里格斯的文本,我们必须确定它在圣西门后期政治哲学这一较大框架中所占据的地位,尽管艺术家构成人类道德历史之先锋的观点,在相当程度上是更为一般的浪漫派和救世式信仰的产物。在他生命的末期,圣西门认为,在理想社会中,艺术家,还有科学家和工业家,注定要成为三位一体的统治精英的一部分。这个使得艺术家成为新型社会领导阶层中杰出要素的社会组织原则,早已由圣西门提出,并为他和他的信徒在十九世纪二十年代早期详加阐述。比如说,这种观点就明白无误地表现在《圣西门致陪审员先生们的信》(1820)中,圣西门宣称:“新的思考向我表明,事情应该在艺术家的领导下向前进,他们后面跟着科学家,工业家应该走在这两者之后。”[11]我们很容易就可以看出,艺术家被指派了一种特殊的“先锋”角色,尽管在这里没有用先锋这个词。对圣西门来说,艺术家是“想像的人”,因此,他不仅可以预见未来,还可以创造未来。他的宏伟使命是选取过去的“黄金时代”并将它的神奇光芒投射到未来。在《社会组织》(1825)中,圣西门展望艺术家们开始“进军”,走向全人类的安乐与幸福的胜利进军:

……在这伟大事业中,艺术家们,那些想像的人,将开始进军:他们将从过去选取黄金时代,并将其作为礼物赠与将来的世代;他们将使社会满怀热望地追求其安乐程度的上升,为做到

这一点，他们将描绘新繁荣的图景，将使每一个社会成员意识到，他们可以分享迄今为止只是一个极小阶级的特权的享乐； 102
他们将歌颂文明的福祉，为实现他们的目标，他们将运用一切艺术、雄辩、诗歌、绘画和音乐手段；一句话，他们将揭示新制度诗意的方面。[12]

看待艺术家问题的这种态度所存在的矛盾不难察知：一方面，艺术家享有荣耀，他们处身走向社会繁荣的运动的前列；另一方面，他不再自由，相反，那位慷慨地宣称他为领导者的政治哲学家给予他一整套要去实现的纲领，这套纲领完全是说教性的。这一切肯定会使我们想起本世纪的"社会主义现实主义"理论。这种指派给艺术家一种先锋角色的说教－功利性构想只会使他变成纪律严明的战士或军人。这种构想在罗德里格斯的对话中更是得到毫不含糊的肯定。罗德里格斯认为，如果艺术家先前在社会生活中只是扮演了次要角色，那是因为他们缺乏一种"共同驱力"和一种"普遍观念"。这种"普遍观念"自然将会是圣西门式高度集权化的社会主义，艺术家们被召唤来将它加以通俗化。罗德里格斯写道：

将充任你们先锋的是我们，艺术家；艺术的力量是最直接、最迅捷的。我们有各种武器：当我们想要在人民中间传播新的观念时，我们用大理石雕出它们或用画布绘出它们；我们通过诗歌和音乐使它们通俗化；同样，我们求助于里拉*或长笛，

* 古希腊一种弦乐器。——译注

> 颂诗或歌谣，历史或小说；戏剧舞台向我们敞开，正是从那里我们的影响热力四射、无往不胜。我们诉诸人民的想像力与情感：因而我们被认为可以实现最生机蓬勃、最具决定性的行动；如果今天我们看起来没有发挥作用或充其量只发挥了次要作用，那是艺术家缺乏一种共同驱力和一种普遍观念的结果，这种共同驱力和普遍观念对于他们的力量与成功不可或缺。[13]

我们感兴趣的是作为批评概念的先锋派，但我们不可忽视下
103 述事实：二十世纪早期在艺术语境中使用的先锋一词——使用者是一位政治思想家——仍然带有很强的军事含意。这就是为什么在上面引述的段落中我们会发现诸如此类的军事或准军事概念："进军"，"力量"，"武器"，"无往不胜"，"决定性行动"，等等。

然而，如果把罗德里格斯所说的艺术家的先锋使命同帕基耶的风格比喻所具有的较狭隘意义作一比较，我们就会明白，先锋隐喻及与之相关的那些军事类比的功用已发生了重要转移。重要的变化在于下述含义：先锋派是或者说应该是有意识地走在时代前面。这种意识不仅给先锋派的代表人物加上了一种使命感，而且赋予他们以领导者的特权与责任。成为先锋派的一员就是成为精英阶层的一部分——尽管与以往的统治阶级或统治集团不同，这个精英阶层投身于一个完全反精英主义的纲领，它的终极乌托邦目标是所有人民平等地享受生活的所有福利。如我们将看到的，在先锋派问题上这种基本的精英主义－反精英主义态度，保留在了马克思－列宁主义的党作为无产阶级革命先锋队的理论中。就

十九和二十世纪的艺术先锋派来说,同样的悖论提供了理解其大多数明显自相矛盾的言行的钥匙,尽管在这里悖论是从美学角度得到阐明的。这也许可以用洛特雷阿蒙著名的无政府主义格言来表明,这句格言后来被包含在超现实主义的信条中:“诗歌不应该由一个人来写,而应该由所有人来写。”过去一百年中政治先锋派和艺术先锋派的主要区别在于,后者坚持艺术具有独立的革命潜能,前者则倾向于持相反的观点,即艺术应该服从于政治革命者的需要与要求。但两者都从同样的前提出发:生活应该得到根本的改变。两者的目标也都是乌托邦式的无政府状态(即使马克思在内心深处也是一个无政府主义者,当他同巴枯宁及其信徒论战时,他并非不同意他们的目标,即消灭国家,而只是不赞同他们所提出 104
的实现这一目标的实际手段)。

如果仔细想想圣西门和罗德里格斯有关艺术家使命的观点,我们就不难辨认出一种浪漫派特有的语气。自浪漫派发轫之初,诗人作为先知的神话就被接受并得到发展,然而此刻去回想不胜枚举的可能实例会让我们离题太远。在此只需要指出,几乎所有思想进步的浪漫派都对诗歌的先锋地位深信不疑,即使他们并不使用“先锋”这个词,即使他们并不拥护一种说教 - 功利性的艺术哲学。雪莱很好地表明了后一点。作为威廉·戈德温的信徒——戈德温是著名的《政治正义探索》(1793)的作者——雪莱无疑是一个自由激进派,但他认为(用他自己的话来说)“一个诗人……将他自己有关对错的想法体现在他的诗歌创作中是不恰当的,他的对错观通常是他所处时代和地域的对错观,而他的诗歌创作是不参与其所处时代和地域的。”[14]诗歌的本质是想像,如果诗歌必须要

有道德效果，也只能通过扩大想像来取得："一个人要想非常地善，就必须广泛而深入地想像……诗歌扩大想像的周界。"换句话说，诗歌之所以必须发挥一种重要的社会功用，不是因为它可以使观念或别的什么"通俗化"，而只是因为它激发想像。

这些观点见于雪莱身后发表的"诗之辩护"，此文写于 1821 年。雪莱是想驳斥 T. L. 皮科克的的观点。在他的讥讽之作《诗的四个时代》中，皮科克主张"在我们时代，一个诗人乃是一个文明社会中的半野蛮人"。对雪莱来说，诗人不是过去的残余，而是未来的报信人。在"诗之辩护"的结论部分，诗人被具体地称做"信使"，他们的心灵被称做"未来的镜子"。"诗人，"雪莱写下一句不朽名言，"是不被承认的世界立法者。"

雪莱的文章可以说是一位伟大浪漫派诗人在我们所关注的论
105 争中作出的证言，在其中我们发现一些在圣西门及其信徒的著作中得到强调的观点。首先是，诗人（或一般地说创造性艺术家）主要是想像的人这样一种形象；其次是，诗人作为未来的信使这种想法。艺术家的独有社会功能既得到圣西门也得到了雪莱的强调。但在艺术家的使命上圣西门倾向于赞同一种重教诲、重主题的观点，雪莱则似乎认为，艺术家的这种使命是经由想像力的运用更自然地甚至是无意识地实现的，想像力不是受理性而是受自发灵感的支配。圣西门和雪莱之间本质的对立就在于，前者是指定一个计划让想像去实现（缺少了一种"共同驱力"和一种"普遍观念"想像就不具有真正的力量），后者差不多完全是强调想像本身，把想像认做最高的道德特性。从根本上说，这种区别可以化简成专制主义和自由主义之分。这个区分对于理解先锋派概念后来在艺术

和政治两方面的演变十分重要。

夏尔·傅立叶是圣西门在政治哲学和社会改革思想上的竞争对手，他没有明确分派给艺术家一种先锋角色，但在他的学说中却以多种方式暗含了这种看法。因而下述事实并不令人惊异：他的信徒之一，湮没无闻的加布里埃尔·德西雷·拉韦尔当，差不多是以和圣西门与罗德里格斯相同的思路来构想艺术的使命的。他的一本小册子题为《艺术的使命与艺术家的角色》(1845)，在雷纳托·波吉奥里看来，这本小册子是“艺术作为社会行动与改革的工具、作为革命宣传与鼓动的手段这种学说”[15]的完美范例。其中，为使先锋一词显示出它的意义，拉韦尔当具体写道：

> 艺术是社会的表现，当它遨游于至高境界时，它传达出最先进的社会趋向；它是前驱者和启示者。因而要想知道艺术是否恰当地实现了其作为创始者的功能，艺术家是否确实属于先 106
> 锋派，我们就必须知道人性去向何方，必须知道我们人类的命运为何。[16]

显然，傅立叶主义对于大批艺术家所具有的广泛吸引力并非在于拉韦尔当所表达出来的那些观念。正如唐纳德·埃格伯特指出的，在傅立叶主义中艺术家们感觉有吸引力的东西是，傅立叶的政治观点“接近于无政府主义……强烈的个人主义元素使得傅立叶主义和无政府主义同样对那些先锋派浪漫个人主义者具有吸引力，这些人先是服膺‘为艺术而艺术’的学说，然后又皈依象征主义。”[17]在傅立叶的哲学中还有另外一些元素，使得它比十九世纪

发展起来的大多数其他社会主义思想派别对艺术家有着更大的吸引力。“傅立叶的普遍和谐的想法,”唐纳德·埃格伯特写道,“归根结底同他新柏拉图式的普遍统一信念有关,而这种信念反过来又导致他的本质上属于浪漫派的信念,即相信他所认为的‘普遍类似’(即波德莱尔后来所说的‘交感’)。傅立叶在颜色、声音、弧线、热情与权利之间寻求类似。由此他拓展了在浪漫派以及在稍后的象征主义艺术理论中发挥了如此重要作用的声音与颜色之间的类似。”[18]

先锋隐喻随后在文化上的运用应被视为一种较广泛现代趋势的标志之一,这就是在政治思想与美学上走向激进主义。非常自然的是,十九世纪的乌托邦改革者们呼唤一种忠诚的、战斗的、政治上负责的艺术。然而,有意思的是,政治上独立的艺术家,甚至是一些纯粹派理论的坚定维护者,也常常从激进主义的语言中借用词汇,用以谴责他们时代的“官方”文化及其所有美学和其他方面的禁忌。因此,临近十九世纪末,一些最重要的艺术主张都包含
107 有直接脱胎于政治词汇的概念。最具说服力的例子也许是马拉美的观点:现代诗人,简单地说也好强调地说也好,是在“向社会罢工”(en gréve devant la sociétè)。[19]这个观点见于他同儒勒·于雷的一次重要谈话(1981)。

一些十九世纪中期作家与先锋派

到十九世纪中期,在其最初的政治意义和次生的文化意义上,先锋隐喻已为社会乌托邦分子、各种改革家和激进新闻工作者使

用，但就我所知，它极少为文学或艺术界人士使用。如前面已经指出的，认为艺术家赋有想像力、他们实际上是“未来的镜子”并因此而领先于他们时代的这样一种看法，是许多思想进步的浪漫派人士共有的。维克多·雨果便是其中之一。但在《悲惨世界》(1862)之前雨果似乎并未使用先锋比喻，只是在该书的一个段落中他才运用了这个比喻，这个段落表明，他热烈赞同一种广义的知识先锋派：

> 以狄德罗为首的百科全书派，以杜尔哥为首的重农主义者，以伏尔泰为首的哲学家，以卢梭为首的乌托邦主义者——这是四个神圣军团。当他们向进步的四个方向基点进军时，他们是人类的四支先锋——狄德罗向美的事物进军，杜尔哥向有用的事物进军，伏尔泰向真理进军，卢梭向正义进军。[20]

为了更好地理解到十九世纪中期先锋这个词意味着什么，我 108
们也应该考虑到巴尔扎克。在他为他的时代所做的宏伟而细致的编年史中，巴尔扎克注意到“先锋”已成为革命修辞的滥调。有意思的是，当他作为一个叙事者写作时，他并没有使用这个词，而仅仅是在报道一个特殊人物的讲话时，他才使用了它。这个人物被描绘成一个“共和激进派”(他的先知式革命主义同他做治鸡眼医师的平凡职业形成有趣的对比)，他有一个富有讽刺意味的名字：普布利科拉·马松，在《无知的喜剧演员》(1846)中短暂出现却令人难忘。在《人间喜剧》这个大系列中，《无知的喜剧演员》是属于《巴黎生活场景》的一个短篇。当普布利科拉·马松在一位著名画家的

家中开展他那不怎么令人愉快的工作时，他宣称一场社会大动荡即将来临，同这场大动荡相比，法国大革命的恐怖显得颇为仁慈——他宣称，“我们在罗伯斯庇尔和圣茹斯特之后到来，将比他们有所改进。”[21]有趣的是，他所描绘的意识形态先锋是一种为一场大爆炸做准备的颠覆力量，这场大爆炸将炸毁所有现存社会结构，并使一个新的、更好的社会成为可能：

> “一切都在协力同心地帮助我们。因此，所有怜恤人民的人，所有为无产阶级和工资问题呼喊的人，或所有为反对阴谋家而写作的人，或所有有志于改进一切事物的人——共产主义者，人道主义者，慈善家——所有这些人都是我们的先锋。我们在储备火药，他们在编织导火线，环境的火星将把它点燃。”[22]

第一位在比喻意义上使用先锋一词的重要现代文学批评家似乎是圣伯夫，在他的《月曜日漫谈》中。在他评论伊波利特·里戈《古今之争史》的第二篇文章(写于1856年12月22日)中，圣伯夫谈到了十八世纪德庞教士的“先锋热忱”。在著名的古今之争中，德庞显然是支持“现代人”的，并反对——在圣伯夫引用的一个段
109 落中——“愚蠢的博学者”，实际上也就是反对权威的观念(“……要敢于自己思考，而不要听命于那些发誓无论如何都要忠实于荷马的愚蠢的博学者……”)。圣伯夫评论说：“我们不难看到，先锋热忱和战斗激情已使德庞教士愤怒难当，平常温文尔雅的他也开始用真正粗俗的词。”[23]有趣的是，如圣伯夫所说的，德庞“宣称在

诗歌和纯文学方面，就像自笛卡尔以来在哲学上一样，人们应该不受权威甚至是传统判断的影响。”[24]至于先锋这个词的使用，显然圣伯夫还谨记其军事和论战含义；同样很清楚的是，他并不赞成“先锋热忱”所隐含的夸大其词。

由于先锋派这个词频繁用于激进主义的政治语言，当它被用于文学或艺术时，它往往会指向一种献身精神，人们可以从一位视政党宣传为自己主要职责的艺术家身上发现这种精神。也许主要就是因为这个原因，在十九世纪六十年代初波德莱尔不喜欢也不赞成先锋派这个词和先锋派这个概念。在其个人笔记中一些有典型意义的记录里，波德莱尔相当明确地表达了对于“文学先锋派”的极度蔑视。他的笔记在他死后以《我心赤裸》之名发表。波德莱尔深邃的智慧感受到了先锋派（按当时的理解）所带有的矛盾：不遵从主义被还原成一种军事纪律，或者更糟糕，被还原成一种畜群式的服从。他自己的个人主义被他所谓的“法国人对于军事隐喻的偏好”所压制。波德莱尔对于先锋派的评说有一种强烈的讥讽性质：

> 论法国人对于军事隐喻的热烈偏好。在这个国家每个隐喻都长有八字须。文学的军事学派。驻守堡垒。高举旗帜……更多的军事隐喻：战斗的诗人。先锋派文学家。这种喜好军事
> 隐喻的弱点是一些人的标志，这些人自己并非军事家，却是为 110
> 纪律而生的——也就是说，是为服从而生的——这些人天生驯顺，这些只能穿着军装思考的比利时种马。[25]

的确，当波德莱尔如此激烈地排斥先锋派这个词的时候，它还没有同后来成为先锋派美学本质要素的那种艺术“极端主义”和“实验”精神发生联系。然而，波德莱尔的观点不仅仅是主观之论；我们可以说，他对于先锋派的排斥具有某种预言性质，这种预言性质使得它对于整个先锋派问题具有意义。因为，不正是先锋派全面的不遵从主义滋生了一种新型的服从吗？（虽然这种新型服从是捣毁偶像式的。）因此，说波德莱尔是第一位指出在文化上使用先锋概念所导致的某些基本困境的作家，是不会有错的。一些最敏锐的先锋派研究者都遇到了这个特殊问题，德国诗人汉斯·马格努斯·恩岑斯伯格在一篇优秀论文中对它做了详细讨论，这篇文章就是《先锋派的困境》(1962)。在评论布列东《第一次超现实主义宣言》的开头一句话时，恩岑斯伯格写道：

> “惟自由一词尚能使我充满热情。我认为它适宜于使人类古老的狂热保持至无限的将来。”1924 年，安德烈·布列东用这两句话开始了《第一次超现实主义宣言》。一如既往，这种新的学说围绕着它对绝对自由的渴望而形成。狂热(fanaticism)一词已经是一种提示，它表明自由只有以绝对纪律为代价才能获得：几年之内，超现实主义的卫队将它自己织进了条规之茧。[26]

这里的论述显然使我们想起波德莱尔所强调的那种不可化解的矛盾，即存在于先锋派堪称英勇的不遵从主义和它最终服从于
111 盲目、不宽容的纪律之间的矛盾。

两种先锋派:引力与斥力

十九世纪七十年代在法国,先锋派一词虽然仍保有其广泛的政治含义,已开始用于指称一小群新进作家和艺术家,这些作家和艺术家把针对社会形式的批判精神转移至艺术形式的领域。这种转移并未导致艺术家从属于一种狭隘的政治哲学,或使他们沦为单纯的宣传家。宣传要富有效力,就必须求助于最传统的、图式化的甚至是简单化的话语形式。而新的先锋派艺术家感兴趣的——无论他们多么赞同激进的政治观点——是推翻所有羁束人的艺术形式传统,享受探索先前被禁止涉足的全新创造境域的那种激动人心的自由。因为他们相信,对艺术进行革命与对生活进行革命并无二致。因此,艺术先锋派的代表人物有意识地背离一般公众在风格上的期望,这些一般公众是政治革命家试图通过陈腐的革命宣传来争取的。两种先锋派冲突的根源即在于此。

十九世纪七十年代新进艺术家这种新的、美学上革命的心态,仅举一例来说,极好地体现在阿图尔·兰波的一些作品和书信中——例如,在著名的《预言家的信》中,这是他1871年5月15日写给保罗·德梅尼的。尽管诗人没有使用先锋派一词,但无疑涉及到了这个概念,以及其所有重要含义。“新来者,”兰波给德梅尼写道,“可以自由地诅咒前辈。”诗人应努力成为先知,达至未知的领域,创造出一种全新的语言。因而诗歌将是超前的(用兰波自己的话来说是:“诗歌将不再能使行为具有节奏,它将超前……与此同 112
时,让我们要求诗人有新的东西——思想和形式。”[27])。青年兰波

的社会主义－无政府主义信念众所周知；他的公开同情1871年巴黎公社也是如此。在兰波身上——但他绝不是惟一的例子——两种先锋派（艺术的和政治的）趋于融合。波吉奥里注意到了这一有趣的现象。他认为这两者在大约十年之内几乎是完全统一的：

> 一时间两种先锋派携手并进，从而更新了浪漫派的先例或传统，这种先例或传统确立于1830和1848年革命之前的世代中……这种联合……在法国持续至第一个现代文学杂志的出现，该杂志颇有深意地起名为《独立杂志》。它创立于1880年，也许是把政治造反者和艺术造反者兄弟般地团结在同一面旗帜下的最后一个机构，这些人是社会和艺术思想这两个领域内先进观点的代表。此后不久，即可以说发生了这两种先锋派的离异。[28]

在此应该说明，我发现波吉奥里有关两种先锋派突然且彻底离异的观点是无法接受的。两种先锋派之间的关系模式实际上更为复杂。确实，晚近欧洲所谓的"新先锋派"（主要是二十世纪五十年代以后发展起来的）要求我们以一种波吉奥里不可能采纳的角度看待整个先锋派问题——波吉奥里的书主要构思于1946至1950年间。[29]但即使是今天所说的"老先锋派"或"历史先锋派"，也不止一次地从政治上获得灵感；就算那些代表历史先锋派的运动从未完全成功地同那些多少是与它们平行的激进政治运动结合起来，说两种先锋派被不可跨越的鸿沟所分隔也是不正确的。

然而，我们可以说是一种词语之争，使得整个先锋派的问题有

些混乱。这主要是由于先锋派一词本身所具有的积极内涵。[30]这些积极内涵最终压倒了先锋派作为一个文学术语所具有的贬义内涵，而在政治语言中，先锋派的积极内涵还要强烈。所有着眼未来 113
的社会政治学说都认为自己属于先锋之列：圣西门派、傅立叶主义者、无政府主义者（克鲁泡特金 1878 年在瑞士出版名为《先锋》的杂志）、马克思主义者等争夺着这一术语，把它纳入到他们自己的修辞中。

先锋派在马克思主义中的应用提供了富有意味的例子。尽管马克思和恩格斯的《共产党宣言》（1848）没有使用先锋派这个术语，但它显然暗含了先锋派的概念。惟其如此，就像唐纳德·埃格伯特在《社会激进主义与艺术》中指出的，

> 到十九世纪八十年代，至少是马克思主义者已习惯于把先锋派作为一个政治术语来使用，这样做的一个结果是，九十年代期间，大量与工党马克思主义者有联系的法国地方报刊取名为《先锋》，或是在名字中带有这个词。但是把《共产党宣言》中的表述发展为党构成政治“先锋派”这种学说的是列宁（他自己即用的这个词）。[31]

在《怎么办》（1902）一文中，列宁首次把党定义为无产阶级的先锋。非常有意思的是，在写于 1905 年的“党的组织和党的出版物”中，列宁运用有关革命先锋派的观点，强烈谴责任何不能在社会民主的“巨大……机器”中像小“齿轮”和“螺丝钉”一样发挥作用的文学活动，社会民主的巨大机器将完全由党来开动：

不要非党的文学。不要文学超人。文学必须成为无产阶级共同事业的一部分,成为一个巨大社会民主机器上的“齿轮和螺丝钉”,这台机器由整个工人阶级的在政治上富有觉悟的整个先锋队来开动。文学必须成为社会民主党有组织、有计划的整体工作的一部分。[32]

文学被降格为小“齿轮”,这就不难理解为何它不能有任何独
114 立发挥先锋作用的要求了。因此,自二十世纪初期以来,特别是在1917年俄国十月革命之后,先锋派一词几乎是自动地联系着紧密无间的共产党的概念,在斯大林时代这一点愈发得到强调。不仅对苏联来说是如此,而且对全世界的马克思主义－列宁主义正统派来说都是如此。由于它在马克思主义－列宁主义－斯大林主义政治习语中所起的作用,对这些学说的拥护者来说,先锋派一词显露出极其庄严的含义,以至于若将它用在别的语境中,差不多都要被认为是亵渎。许多马克思主义批评家(即使在西方)在论及先锋派文学或艺术时,之所以宁愿把它说成“现代主义的”或“颓废的”,原因之一也许就在于此。他们把现代主义同“现实主义”和“社会主义现实主义”对立起来使用,从而在他们的用法中这个词就获得了确定无疑消极的内涵。用“颓废”的好处则在于给歧义留下了更小的余地。例如格奥尔格·卢卡奇,他把现代主义视为资产阶级历史困境的表现而从美学上予以谴责,认为真正的先锋派趋向应到当代重要的现实主义作家的作品中去找。[33]苏联批评界没有走得那么远;从未有人从先锋派的角度探讨过“社会主义现实主义”的文学艺术——尽管它们是极端说教性的——因为这样做有导致双

重混淆的可能:其一,是艺术功能和党的实际“先锋”作用之间的混淆(党将其无可置疑的领导权加之于社会和知识生活的所有领域);其二,是“社会主义现实主义”和资产阶级“颓废艺术”之间的混淆,后者僭妄而混淆视听地自称为“先锋派”,或是被称做“先锋派”(用在这样的情形中,“先锋派”显然是一种可恶的术语篡用的标志)。在此,我们获得了完全出于政治目的而对先锋派一词作教条式规范使用的鲜明实例。

同时,先锋派一词的文学艺术方面意义——自十九世纪七十年代以来已很显著——在法国继续稳步发展,随后也在其他新拉丁国家获得发展。若非一种有着彰明较著特征的新风格在这些新拉丁文化的文学艺术中形成,这种语义发展过程是不可能达到一 115
个“结晶”阶段的。为了更好地理解在第一次世界大战前的年月里先锋派意味着什么,看看它如何为纪尧姆·阿波利奈尔所用不乏裨益,阿波利奈尔是诗歌和艺术中追求新形式的最直言不讳的代表人物之一。在一篇关于1912年5月在巴黎举办的首次意大利未来主义画展的文章中,阿波利奈尔对意大利艺术家的艺术实验没有表示丝毫同情,他写道:“年轻的未来主义画家可以同我们的一些先锋派艺术家抗衡,但他们仍然是毕加索或德兰的不成气候的学生。”[34]在这篇文章较早的一个段落中,阿波利奈尔说,未来主义者“声称他们与那些更为极端的法国流派的艺术相对立,然而他们与他们的模仿者并无两样。”由此我们可以推定,在阿波利奈尔看来,先锋派正是由这些“极端流派”构成。

先锋派与美学极端主义

尽管阿波利奈尔被认为是立体主义的主要理论家之一，在1913年春天之前他却极少运用“立体主义”一词，他的著作《立体派画家》出版于这个时候。现在我们知道，《酒精》的作者最初并没有打算出版一本论立体主义的书；他想到的仅仅是以《美学沉思录》这个朴实无华的书名，出一本有关“新绘画”的论文集。该书的一校样(他可能是在1912年9月收到的)表明，在整本书中，“立体主义”一词仅用过四次。只是在那以后，阿波利奈尔才写了专门论述立体主义的几个简短的历史和理论性章节，他把这些章节加入
116 到书中，同时更换了书名。这些细节仅仅证明，诗人丝毫不关心立体主义之类的流派和学说，他一视同仁地拥护新的实验趋向和艺术上革命的趋向，而不管这些趋向出现在什么地方。因此，在1913年6月，他不但忘掉自己对未来主义画家多少是有些尖刻的攻击，而且忘掉未来主义头面人物之一翁贝尔托·波丘尼对他的严厉指责，写下了著名的《表现综合：未来主义的反传统》(1913)。我们可以认定，对阿波利奈尔来说，先锋派就是他后来所说的“新精神”的同义词(我指的是他1917年所做的重要讲演《新精神与诗人》，讲稿在他死后发表于1918年12月号的《法兰西水星》杂志)。

及至我们这个世纪的第二个十年，先锋派作为一个艺术概念已经变得足够宽泛，它不再是指某一种新流派，而是指所有的新流派，对过去的拒斥和对新事物的崇拜决定了这些新流派的美学纲领。但我们不应忽视一个事实，亦即，新颖性往往是在彻底破坏传

统的过程中获得的;"破坏即创造",这句巴枯宁的无政府主义名言的确适用于二十世纪先锋派的大多数活动。

由于能够将所有反传统的的极端运动归入一个较广义的范畴,先锋派成为二十世纪文学批评中一个重要的术语工具。这个术语随后经历了一个自然的"历史化"过程,但与此同时,随着它的更加流行,其意义也呈现出几乎是不可控制的歧异性,这种歧异性在此只能一笔带过。

在前文已经提到过的著作中,波吉奥里说:

> 先锋派这个术语(也许还有这个批评概念)差不多完全属于新拉丁语言和文化……比起在其他地方,该术语更深地扎根于法国和意大利,更好地适应了它们的水土,这可以表明,对该术语内涵的感受力在意大利和法国这样的文化传统中要更为活跃,意大利的文化传统对美学中的理论问题感觉灵敏,法国 117
> 的传统则特别倾向于从艺术的社会气质及其社会性(或反社会性)的角度来看待艺术。[35]

自《先锋派理论》一书的作者写下这些文字以来,情况已发生了急剧的变化。一方面,先锋派这个术语和概念占领了英语国家和德国,它们曾经在一段时间内抵制了这个术语和概念;另一方面,尽管在某些情形中还保持着其发生学的意义,先锋派主要变成了一个历史范畴,它的名下集合着大多数出现于本世纪前半期的那些最为极端的运动。即使是作为一个历史概念,在把先锋派作为术语使用上,存在的对立也多得惊人。例如,在美国批评界,先锋派

一般来说是现代主义的同义词，而相对于先前的浪漫主义（尤其是它的过时形式）和自然主义运动，同时也相对于更晚近的天启式的后现代主义。在当今意大利，先锋派概念的“历史化”明显见于通常在老“先锋派”（常被称为“历史先锋派”）和“新先锋派”之间所做的区分，后者有时也被说成“实验主义”。一个类似的过程发生在西班牙，在那里先锋派的概念从一开始就同现代主义的概念相对立。早在1925年，吉列尔莫·德·托雷就肯定了先锋主义的国际性，并在他的著作《先锋派的欧洲文学》中探讨了它。有意思的是，在该书最近的扩充更新版中，作者在标题中突出了他的历史性意图：《先锋派欧洲文学的历史》（Madrid：Ediciones Guadarrama，1965，1971）。“先锋主义”一词为当代西班牙文学史家广泛使用：安格尔·巴尔布埃纳·普哈特所著的《西班牙文学史》堪称标准史，它的第四卷不无意味地题做《当今时代，或从先锋主义到存在主
118 义》。在这里，先锋主义被同存在主义区别开来，而在已经提到过的吉列尔莫·德·托雷的著作中，他认为存在主义是二战后先锋主义的一种形式。

从逻辑上讲，每一种文学或艺术风格都应该有它的先锋派，因为认为先锋派艺术家走在他们时代的前面，准备去征服新的表现形式以供大多数其他艺术家使用，这是再自然不过的事情。但文化意义上的先锋派一词的历史——我仅简略述及过——却与此相反。先锋派并没有宣扬某种风格；它自己就是一种风格，或者不如说是一种反风格（antistyle）。这就是为什么，比如说，尽管欧仁·尤奈斯库最初讨论先锋派时强调该词本身（以及《小拉罗斯词典》）所指明的军事意义，最终却被迫抛弃那种显然是常规性的思路：

> 我宁愿以对立和断裂来定义先锋派，虽然大多数作家、艺术家和思想家认为自己属于他们的时代，革命的戏剧家却感到与他的时代格格不入……一个先锋派的人就像一个处身城内的敌人，这个城市是他决意要摧毁的，是他要反对的；因为就像任何统治制度，一种已经确立的表现形式也是一种压迫形式。先锋派的人是一种现存制度的反对者。[36]

在此我们需要再一次表明，尽管每个时代都有其反叛者和否定者，先锋派本身在十九世纪的最后二十五年之前并不存在。先锋派的大多数杰出研究者都倾向于同意，它的出现同一个特定的阶段有着历史的联系，在此阶段，某些同社会相“疏离”的艺术家感到，必须瓦解并彻底推翻整个的资产阶级价值观念体系，以及它所有的关于自己具有普遍性的谎言。因而被视为审美现代性之矛头的先锋派，是一种晚近的现实，就像被认为是从文化意义上指称这种现实的先锋派这个词一样。这种特殊情形被一些人注意到，其中有罗兰·巴尔特，他在 1956 年发表的一篇文章(后收入他的《批评文集》)中写道： 119

> 我们的词典没有确切地告诉我们，先锋派一词首次在文化意义上使用是在何时。显然这个概念出现得相当晚，它是一个历史阶段的产物，在这个阶段，资产阶级在它的某些作家看来是一种美学上倒退的势力，是一种需要与之抗争的力量。对艺术家来说，非常可能的是，先锋派常常是解决一个特定历史

> 矛盾的手段:这是本性暴露的资产阶级的矛盾,除了以一种针对自身的暴力反抗的形式,资产阶级不再能夸耀它原初的普遍性;这种反抗最初是通过针对市侩庸人的美学暴力,随后,当与资产阶级秩序抗争成为一种生活方式的应尽责任时(例如在超现实主义者中间),是通过伦理的暴力,并且越发投入;但这种反抗从来没有通过政治暴力。[37]

在同一篇文章中,巴尔特还是最早谈到先锋派死亡的人之一:先锋派正在死亡,因为认为它在艺术上有意义的,正是那个它如此激烈地拒斥其价值观念的阶级。实际上,先锋派的死亡将成为二十世纪六十年代反复出现的主题之一。

二十世纪六十年代先锋派概念的危机

作为一个文化概念,先锋派的内在矛盾是波德莱尔在十九世纪六十年代即已预言性地觉察到的,但要等到一个世纪之后,它才成为一场较广泛理智论争的焦点。二战后,与这种论争的出现同时发生的是,先锋派艺术出乎意料地在公众中取得广泛成功,先锋派的概念本身也相应地变成一个被广泛使用(和滥用)的广告标语。长期以来先锋派有限的声名完全是靠触犯众怒而获得的,转
120 眼间它却变成五十年代和六十年代最重要的文化神话之一。它的唐突冒犯和出言不逊现在只是被认为有趣,它启示般的呼号则变成了惬意而无害的陈词滥调。有讽刺意味的是,先锋派发现自己在一种出乎意外的巨大成功中走向失败。这种情形促使一些艺术

家和批评家不仅去质疑先锋派的历史作用，而且去质疑这一概念本身的合理性。

在前面引述过的“先锋派的困境”一文中，德国诗人汉斯·马格努斯·恩岑斯伯格指出，从这个运动自相矛盾的前提和态度中，不可能产生出任何真正新的东西。[38]先锋派死了，如同莱斯利·菲德勒在“先锋派文学之死”(1964)一文中所认为的，这是因为它已从一种惊世骇俗的反时尚(antifashion)变成了——在大众媒介的帮助下——一种广为流行的时尚。[39]欧文·豪同样认定了“先锋派的终结”。在二十世纪六十年代，先锋派已经被周围的文化吸收。“在现代主义文化与资产阶级社会之间的战争中，”欧文·豪写道，“发生了某种为任何先锋派代言人所无法想见的事。概然向敌变成了沆瀣一气，中产阶级已然发现，对于其价值观念的最猛烈攻击，可以被转化成令人欢欣的娱乐，而先锋派的作家或艺术家必须面对一种他不曾有过防备的挑战：成功的挑战。”[40]

在许多作家看来，在我们这样一个文化上多元的时代，先锋派的观念可以归结为一种严重错误，这种错误源于一种“术语中的矛盾”(contradictio in terminis)。为了表明先锋派的概念在新的历史语境中毫无意义，这个词的词源成了关注的焦点。从词源学上说，任何名副其实的先锋派(社会的、政治的或文化的)的存在及其有意义的活动，都必须满足两个基本条件：(1)其代表人物被认为或自认为具有超前于自身时代的可能性(没有一种进步的或至少是目标定向的历史哲学，这显然是不可能的)；(2)需要进行一场艰苦斗争的观念，这场斗争所针对的敌人象征着停滞的力量、过去的专 121
制和旧的思维形式与方式，传统把它们如镣铐一般加在我们身上，

阻止我们前进。

但假如没有有效的或令人信服的标准能确定一种趋势超前于任何其他趋势呢？在《音乐、艺术与观念》(1967)一书中，利奥纳德·B.迈耶就是持这种观点的人之一。他说当代艺术根本上是“反目的论的”，并用静态平衡(通过“波动稳定状态”的概念得到说明)来描述它，如果他是对的，那么他对先锋派概念的排斥就同样是对的：“先锋派的概念意味着目标导向的运动……如果文艺复兴结束了，先锋派就也结束了。”[41]然而，这种毫不含糊的论断并不妨碍作者在书中自始至终运用先锋派一词，以区别极端反传统的当代表现形式和更为传统的表现形式。这是否是前后不一致？抑或这只是一种证据，表明若不考虑其词源及理论含义，先锋派仍是一个有用的术语？

一种当代文化敌人的存在——对一种从词源学上得到界定的先锋派，这是第二个必不可少的条件——同样受到了质疑。安杰罗·吉列尔米是同意大利63集团(Gruppo 63)有联系的批评家之一，他认为先锋派应与之战斗的对立面——亦即官方文化——已然消失，它已被现代性的知识相对主义取代。进而言之，鉴于文化先锋派概念所包含的军事联想往往会令人反感，在我们这样一个近乎无限宽容的时代，强调先锋派的好战天性(以及它的所有含义如铁的纪律、盲目服从、严格的等级结构等等)是具有破坏性的。扩展最初的军事隐喻，并进而指出今天的先锋派实际上无敌可战，这不仅是在否认其有效性，而且是在取笑它。为理解对于先锋派的这样一种描述——它从根本上说是一种向荒谬的还原(reductio
122 ad absurdum)——想想吉列尔米在“老的”或“历史的”先锋派与他

所说的“实验主义”之间所作的比较将不无启迪：

> 当代文化的情形类似于一个敌人埋下地雷后弃之而逃的城市的情形。兵临城下的胜利者怎么办呢？派攻击部队去征服一个已经被征服的城市吗？如果他这么做，就将造成混乱，引发新的无谓破坏和死亡。相反，他将派后卫部队的专门分队进城，他们进城时带的不是机关枪而是盖格计数器。[42]

在这种比较中（吉列尔米显然想到马里内蒂的战争式未来主义），老先锋派在今天的文化氛围中可以由完全不适用的攻击部队来代表。与此相反，实验主义则作为高度专门化的后卫部队出现，它所使用的将不是喧闹、残忍且毫无必要的机关枪，而是更为和平与精良的探测装置，它们典型地属于我们这个电子时代。战士及其英雄式的自我夸耀被专家取代，面对变化了的形势，老先锋派的整个策略已颇为可笑地过时了。

在今日的普遍宽容（只不过是客观上缺乏赖以在各种彼此冲突的可能性中进行选择的标准）中，吉列尔米自己对于老先锋派的不宽容也许显得是古怪的往日遗风。即使是这个词也令他恼火。因此，他旗帜鲜明地拒绝“新先锋派”这个称号，并用意识形态上中性的“实验主义”来代替它。然而，吉列尔米的选择没有为63集团的其他成员所追随，他们继续视自己为一种新先锋派的代表人物。

上述事例表明，尽管在六十年代不得不面对危机，先锋派的概念却没有瓦解。它暗地里为其内在的矛盾所保护，实际上是为它的无数困境（aporias）——现代性不可化解的二律背反的极端形式

——所保护，而且颇富悖论性的是，还为它同文化危机的观念与实
123 践长期而近乎过分亲密的关系所保护。事实是，从一开始，艺术先锋派就是作为一种文化危机而发展起来的。

广义地看，现代性本身可以说是一种“文化危机”，如同本书第一部分所论述的。然而并不令人奇怪的是，在现代性这个较大语境中，“文化危机”的说法特别适用于先锋派。先锋分子远不只是对某种具体的或是一般的新颖性感兴趣，他们实际上试图发现或发明危机的新形式、新面貌或新的可能性。在美学上，先锋态度意味着最直截地拒绝秩序、可理解性甚至成功（阿尔托的“不要杰作！”可推而广之）这类传统观念：艺术被认为是一种失败和危机的经验，这种经验是有意地践履的。如果危机并不存在，它就必须被创造出来。在这方面，存在于先锋派和“颓废主义”这两个表面上相矛盾的概念间的某些相似之处不容忽视。作为一种文化危机，在我们这个变化不息的世界里，先锋派有意识地投身于推进传统形式的“自然”衰朽，并竭力强化和加剧现有的一切颓败与衰竭症状。在有关颓废概念的一章里，我将就这方面做更为详细的探讨。在此，只需要强调指出，先锋派的“颓废主义”不仅是自觉的，而且明显是反讽的和自我嘲讽的——也是欣然自我毁灭的。

从这种观点看，“先锋派之死”（一种极其贴切的表述）就不能限定在本世纪的任何一个阶段——诸如二战前或二战后——这只是因为先锋派一直在自觉自愿地死去。如果我们承认达达的虚无主义表达了先锋派的“原型”特性，我们就可以说，任何真正的先锋派运动（老的或新的）都有一种最终否定自身的深刻的内在倾向。象征性地说，当再也没有什么好破坏时，先锋派迫于自己的一贯性

会走向自杀。美学上的死亡迷恋癖同通常与先锋派精神相联系的
其他特征并不矛盾：理智上的游戏态度，捣毁偶像，对不严肃性的 124
膜拜，神秘化，不雅的恶作剧，故意显得愚蠢的幽默。说到底，诸如此类的特征同先锋派所一直践行的艺术死亡美学（death-of-art aesthetics）非常合拍。

先锋派、非人化和意识形态的终结

历史地看，先锋派的萌生和发展似乎都紧密联系着现代非神圣化世界中的“人”的危机。早在1925年，奥尔特加·Y.加塞特把“新”艺术或“现代”艺术的一个显著特征定义为非人化（dehumanization）。在他看来，这导致十九世纪“现实主义”的终结，而现实主义实质上是一种“人本主义”。奥尔特加写道：

> 在十九世纪期间，艺术家以一种相当不纯粹的方式进行创作。他们……使自己的作品整个存在于对人性现实的虚构之中。在这种意义上，上个世纪所有的常规艺术都必须被称为现实主义的。贝多芬和瓦格纳是现实主义的，夏多布里昂和左拉亦是如此。从我们今天的角度看，浪漫主义和自然主义趋于一致，并显露出共同的现实主义之根。[43]

今天我们可以说，在二十世纪的头两个十年里，作家和艺术家的反人本主义冲动不仅是一种“反动”（针对浪漫主义或自然主义），而且很奇怪地是一种准确的预言。立体主义者和未来主义者

在作品中扭曲并且常常是取消人的形象，打破人的常规图像，使人的结构错位，他们肯定属于最早意识到“人”已成为一个过时概念、
125 人本主义修辞必须被抛弃的那批艺术家。然而，对“人”的非神话化和对人本主义的激进批评更早就开始了。

尼采是奥尔特加哲学的主要源头之一，他在十九世纪八十年代宣告了“人”的最终死亡和超人的出现。关于尼采把现代性等同于颓废，以及他这样做的主要意义，我们将在论述颓废的一章中讨论。在此只需要指出，在尼采的思想框架中，上帝之死和“人”之死是相互联系的(两个隐喻都意味着人本主义在现代性的虚无主义侵蚀下的最终瓦解)。就像上帝一样，在整个人类的道德历史中，“人”是憎恨(ressentiment)的化身，是“奴隶们”为颠覆生活价值观念亦即“主人”的价值观念而成功地设计出来的骗局。在尼采看来，现代性尽管是由来已久的“死亡意志”加剧了的表现，它相对于传统人本主义却至少有一个鲜明的优势：它承认人本主义作为一种信条不再可行，并承认一旦上帝死了，“人”也得清扫历史舞台。

对于先锋派研究者更有意义的是，左派不仅批评宗教和宗教人本主义，而且批评一般的人本主义，把它视为一种意识形态的表现形式。社会政治先锋派思想中“人”的概念危机的最早征象显然出现在马克思的作品中，而且无可怀疑，在更一般的层面上，历史的非个体化(若非彻底的非人化)在相当程度上是十九世纪革命激进主义的贡献。例如，在马克思主义中，“人”常常被说成本质上是一个资产阶级概念，是资产阶级反对封建主义革命斗争的意识形态遗产。在这些斗争中，人被用作反对上帝概念的武器，整个的封建价值观念体系就建立在上帝概念的基础上。然而，即使是最正

统的马克思主义者也会承认，“人”只是一种抽象。历史不可能由“人”来创造：它是阶级斗争的产物（用恩格斯著名的技术性比喻来 126
说，阶级斗争是推动历史进程的“引擎”）。因此，马克思主义从根本上质疑“人”既创造历史又超越历史的普罗米修斯式能力（这是一种源于启蒙运动并在浪漫主义的“英雄崇拜”中臻于极致的理智神话）。人本主义只是一种“意识形态”，由于马克思主义宣称自己是一门“科学”，人们理所当然地认为它采取的是一种反意识形态同时也是含蓄地反人本主义的立场。这种观点得到了西欧最有影响（也最时髦）的马克思主义－结构主义思想家路易·阿尔杜塞的维护，而他在巴黎知识先锋派圈子里备受尊敬也绝非偶然。

马克思是一个“人本主义者”（如那些所谓人本主义马克思主义者根据马克思的早期著作，特别是他在《1844 年经济学和哲学手稿》中定义的“异化”概念所认为的），抑或是一个反人本主义者（如阿尔杜塞主张的），在此无关紧要。就个人而言，我认为两种看法都有其理由；真正有趣的是，对马克思的反人本主义阐释一直要等到二十世纪六十年代才被更广泛地接受。事实上，只是在人本主义的普遍危机达到某种深度以后，马克思才被说成是人本主义者。阿尔杜塞拒绝对马克思的“人本主义”阐释（及其全部险恶的“小资产阶级”内涵），他在《马克思主义与人本主义》（1963）一文中写道：

> 因此，为了理解马克思的贡献中全新的东西，我们不仅必须认识到历史唯物主义概念的新颖性，而且必须认识到这些概念所隐含和发动的理论革命的深度。以此为前提，才有可能确

定人本主义的地位，拒绝它的理论谎言，而承认其作为一种意识形态的实际功能。因此，严格地限于理论上，人们能够也必须谈到马克思的理论反人本主义，并在这种理论的反人本主义中，看到获取有关人的世界本身及其实际变迁的（正面）知
127 识的绝对（负面）前提。惟有基于一个绝对前提，即有关人的哲学（理论）神话已灰飞烟灭，才可能对人有所认知。[44]

为了正确地理解这些话，我们必须搞清楚，按阿尔杜塞的看法，马克思主义仅仅是理论（哲学）上反人本主义（和反意识形态）的。[45]在实践上，作为一种革命的政治学说，马克思主义可以宣扬也确实宣扬着它自己的意识形态，而且出于策略性目的，它可以运用任何它认为合适的武器（包括人本主义，但肯定是一种新的人本主义，滤除了所有资产阶级和小资产阶级元素的人本主义）。

走出阿尔杜塞微妙、时髦却又极端教条化的态度，我们认为，正是科学与意识形态间基本的含混性，使得马克思主义成为这样一种惊人地灵活的学说（在其最独断的正统派中，由于背弃这种灵活性，马克思主义也成为一种如此容易僵化的学说）。这种含混性可以解释马克思主义对于美学上反叛的先锋派所具有的吸引力，从达达和超现实主义一直到我们今日各种各样的新先锋派运动。它同样可以解释马克思主义在当代意识形态危机中所占据的地位。显然，下面的论述只是谈到文学艺术中新先锋派的代表人物对马克思主义的态度。在这方面，吉列尔米的例子又能够说明问题。

吉列尔米在《先锋派与实验主义》中认为，再没有一种意识形

态能就整个现实向我们作出令人信服的解释；也没有一种意识形态如今能自圆其说地解释整个世界，或是能令我们相信它可以这么干。[46]现存的意识形态还能做的，只是指导我们作为“有着公民和社会责任的”人如何去行动。[47]在西方，吉列尔米进而指出，即使是马克思主义最深入的影响也没有超出社会生活和行动的范围，它的教导与艺术家所面对的哲学和美学问题毫不相干。因而，他写道：“我们投左派政党的票，同时我们不仅拒绝社会主义现实主义，而且拒绝任何其特性由传统意义上的内容决定的文学，也就是，任何假定客观内容存在并因而假定一套不可更改的先定价值 128
观念存在的文学。”[48]尽管有着这些限制，马克思主义的吸引力仍然是巨大的；吉列尔米相信，这主要是由于一个事实，即马克思主义是一个“在其中不连贯(incoherence)显得是优点”的思想体系。[49]对于马克思主义的不连贯性的这样一种看法(这可以很容易地还原为意识形态和反意识形态之间的“辩正”含混性)，可以在下面这一点上予我们以启示：为什么有如此之多的新先锋派作家和艺术家或直接或间接地联系着各种新左派团体的活动，而这些团体都自称源于马克思(根据不同阐释者如列宁、托洛茨基、毛、切·格瓦拉等的认识)。这也可以解释为什么在新先锋派的大多数作品中(不管它们的作者怎么说)丝毫不存在政治忠诚。

然而，认为惟有马克思主义才同关于今日文化先锋派的讨论有关将是错误的。有趣的事实是，即便是那些似乎在政治上倾向于马克思主义某一变种的艺术家，也往往自觉不自觉地实践一种无政府主义式的美学。安德烈·雷茨勒在最近论“巴枯宁、马克思和社会主义的美学遗产”的文章[50]中谈到艺术中的“无政府主义复

兴”，这种说法不仅适用于那些具体表达了无政府主义信念的人，而且包括许多自认为是马克思主义者的人。由于无政府主义作为一种态度暗含着十足的危机神话（危机越深重革命就越迫近），我认为这一趋势证实了更一般地把文化先锋派等同于文化危机这种做法的有效性。

回到“人”的危机，近来这种危机所达到的阶段是，有关“人之死”的天启式观念已成为广泛使用的哲学滥调。在这方面最好的例子是米歇尔·福柯，他被恰当地称做“人之死的哲学家”。值得注
129 意的是，福柯即使没有直接参与法国新先锋派的活动，也与他们的活动密切相关，他至少是和他们一样，对语言理论以及更一般地对符号学理论有着强烈的兴趣。在他的主要著作《词与物》(1967)中，他运用了他称为“知识考古学”的反历史和反实证主义的方法，在该书中他试图确定“人”“作为他自身认识论意识”出现的确切日期，同样也要确定“人”死亡的确切日期。福柯相信，“人”的实际历史非常短。他所得出的最为人知的一个结论是，对西方世界来说“人是一种新近的发明”（始于十八世纪末），而且这种发明似乎已经过时。[51]

另一位法国哲学家同样属于时髦的知识先锋派，在他看来，人只是“一部欲望机器”。我指的是吉尔·德勒兹，特别指的是他最近的著作《反俄狄浦斯》（与菲力克斯·瓜塔里合著）。[52]上面提及的机械联想（人是机器）绝非偶然。该书旨在对正统精神分析学的无意识观作激进批评，弗洛伊德使无意识观服从于他对人类心灵的“表现性构想”(expressive conception)。但无意识并不是——《反俄狄浦斯》的作者认为——人类－神话角色彼此相对的古希腊悲剧的

重演。弗洛伊德的“表现性”方法及其所有的戏剧联想都应被抛弃，并代之以一种非拟人性的“生产理论”：无意识像一个工业单位般运作，它是一间欲望工厂。弗洛伊德的理论通过马克思得到根本修正，马克思的生产理论被认为包含了对无意识进行功能性描述所必需的一切关键概念。然而，作者的立场与其说是马克思主义的不如说是无政府主义的。有趣的是，他们对技术意象和技术概念的广泛使用——这同某些现代无政府主义支流所宣扬的技术神话非常合拍——倾向于证实雷纳托·波吉奥里有关先锋派与“技术主义”关系的一般论述。“先锋派思想家或艺术家，”波吉奥里在 130
《先锋派理论》中写道，“是……特别容易受科学神话影响的。”[53]然而，必须强调，对先锋派来说重要的并不是科学本身，而仅仅是有关它的神话。先锋派培植了科学主义(scientifism)，这是因为它具有反艺术和反人本主义的隐喻潜力。这种科学主义在哲学上和美学上都适应了非人化的策略；不仅如此，它还明确拒绝构成浪漫主义哲学与文学理论遗产的任何一种有机或生物学假定(被视为活的生物的世界，对应于一种自然生命力的天才，被视为有机生长过程的创造，等等)。

一般的意识形态危机以及特定的人本主义危机所造成的后果之一，是一种相当普遍化的价值论相对主义。即使是在文学批评中，价值判断也日益被认为无关紧要。结构主义的方法公开反对任何对价值的关注。但在这方面结构主义者并不孤立。某些左倾的批评家(为一种无政府主义的本能所推动)找到道德上的理由，以拒绝维持一种关于文学与美学价值的等级观念，在他们看来这乃是精英主义的兴趣所在。这种平等主义的反等级冲动也许最好

地体现在莱斯利·菲德勒的近期批评中，菲德勒是后现代主义的先知之一，他倡导一种相当有趣的观念，即批评应该变得波普些。菲德勒所具有的也许是一种新改宗的热情，他的态度却相当说明问题，尤其是他写到他日渐感兴趣于“那种没有人会为能读到它们而自我庆幸的书”（亦即西部传奇，廉价畅销书，色情小说，以及其他类型代表当代通俗文学的书）。菲德勒还明确区分了“精英主义放逐”和“畅销”，在前一种情况下作者只拥有一小群读者，后者则是借助波普艺术与较广泛读者交流的一种形式（他似乎丝毫没有考虑一个事实，即畅销书与其说是由读者大众选择的，不如说是由出版商通过对趣味的商业性操纵而强加给他们的）。令人奇怪的是，
131 在他对波普艺术（往往无法同纯粹的媚俗艺术区别开来）的新热情中，菲德勒相信自己是一个激进派，甚至是一个无政府主义者：“我在这些文章中所采取的批评立场暗含着一种政治态度，这是一种平民主义甚至是无政府主义的姿态，它基于对依照社会阶级结构创造出来的所有区分的无法忍受。”[54]

意识形态的危机反映在另一种非常有意义的现象中，这种现象构成大量先锋派（既有老的也有新的）艺术的特征，用L.B.迈耶的说法，这就是它的“反目的论”冲动。在《音乐、艺术与观念》中，迈耶写道：“先锋派的音乐不会把我们引向高潮——没有确立我们向之移动的目标。也许除了预期它将终止外，它没有唤起任何期待……这种没有方向的、非活动的艺术，无论是深思熟虑还是偶然为之的，我都将称它们为反目的论的艺术。”[55]这个问题将在后面做更详细的论述。

先锋派与后现代主义

近来美国批评界运用的一种术语区分使人想起欧洲大陆上对先锋派和新先锋派的区分，但它的意义和后果较后者更为深刻也更为混乱，导致这种区分的是一种现代传统中存在急剧断裂的感觉。我指的是现代主义和后现代主义的区分。当我们认识到就文学批评而言，“后现代主义”不仅是一个略带贬义的分类标签（就像在二十世纪三十年代，费德里柯·德·奥尼斯在西班牙语文学中把后现代主义说成一种衰竭的、温和保守的现代主义）[56]，而且是一个既有敌人也有拥护者的极富争议性的概念时，整个事情就变得 132
特别奇怪。对它的信徒而言，后现代主义的概念显然涉及一整套全然不同的哲学、政治和美学纲领。人们曾提出其他术语来指称现今被称做后现代主义的东西（我们可以想到弗兰克·克莫德在“早期现代主义”和“新现代主义”[57]之间不太恰当的区分），然而与“后现代”时代这个更广义概念相联系的后现代主义似乎很容易就占得上风。

在历史学语言中，前缀“后”是一个普通的术语工具，它绝大多数时候是一种中立而方便的手段，即通过提及在某些事件之前的一个重要时期，从而确定它们在时间进程中的位置。根据某一具体现象发生在另一现象之后来描述它，绝不意味着它就不重要。前缀“后”只是表明缺乏正面的分期标准，而在那些过渡时期，缺乏正面标准是很普遍的事。进而言之，由于历史时期是等级性的建构，它们不可能完全免于评价上的偏见，这一点在文化历史中尤为

真实。因此，从文化现代性的角度看，我们有时会感到有理由重视前兆性的趋势，而相反地忽视间歇时期，描述这些间歇时期的方法只能是说它们出现在某些关键性的文化变化之后。例如，形容词“前浪漫派”不仅突出了一些十八世纪后期的诗人，而且通过把他们变成伟大的浪漫派革命的前驱，将他们的努力放在了一个有利的历史视野中；相反，形容词“后浪漫派”可以用于指称浪漫主义的后继者，或者不那么富有轻蔑意味地，用于指称那些试图摆脱浪漫派影响而又未能彻底动摇它的作家，这些作家实际上取得了一种新的文学身份。

形容词“后现代”(post-Modern)显然是由历史学家 - 先知阿诺德·汤因比在二十世纪五十年代早期创造的。汤因比认为在十九世纪的最后二十五年，西方文明已进入一个过渡阶段。这种过渡——过渡到什么他没有说——在他看来更像是一种“突变”
133 (mutation)和一种对西方历史上现代时期的根本脱离，在他《历史研究》的后面几卷(8—13，1954 年开始发表)中，他选择把这个充斥着社会动荡、世界战争和革命的时期称为“后现代时期”。汤因比区分了西方现代文明的四个时期：早期现代(早期文艺复兴)，现代(文艺复兴及其后)，晚期现代(这一时期在十七与十八世纪之交以保罗·哈泽德所说的“欧洲意识的危机”[58]开始，经过启蒙运动而延伸至十九世纪)，以及最终的后现代(这个时期“开始于十九世纪的七八十年代)。[59]

大体而言，西方文明的后现代阶段——如我们看到的，它的存在已有一个世纪之久——可以被描述成一个无政府的时期。《历史研究》的作者在谈到得之于希腊哲学家的西方理性主义世界观

的瓦解时，恰恰使用了这个词。作为文艺复兴重新发现古代的结果，对自觉心智(concious mind)的信念在整个西方文明的现代时期得到加强，这种信念在晚期现代时期遇到严重的挑战，而且在十九世纪五十年代以后这种挑战更为强烈。比如说，在知识史的广泛范围内，我们可以从一系列新科学——心理学，人类学，政治经济学，社会学——的迅速发展中看到这种挑战，汤因比认为这些新科学典型地是“后现代的”。“在心理学领域，”他写道，“后现代的西方科学心智已通过观察证实了帕斯卡尔的直觉，即‘心灵有其因由，对于它们理性一无所知’。在基督纪元的二十世纪，一种后基督教的西方心理学科学开始探索人类心灵的潜意识深渊，致力于发现统治着潜意识的‘自然法则’，这不是逻辑的法则，而是诗歌与神话的法则。”[60]在汤因比看来，这种发现可以解释“知识上无政府的晚期现代和后现代时期”彻底的相对主义。[61] 134

就社会方面说，现代西方文明在汤因比看来是中产阶级或资产阶级时代：“……‘西方现代文明’中的‘现代’一词，可以被转译为‘中产阶级’，从而使它具有更确切更具体的含义；这样做不会造成误差。一旦成功地生产出在数量和能力上都足以担当社会支配阶级的资产阶级，西方社会就成为‘现代的’(在这个词公认的现代西方意义上)。我们认为在十五、十六世纪之交翻开的西方历史新篇章是极其现代的，因为在接下来的四个多世纪里，直到十九与二十世纪之交‘后现代时期’的开始，中产阶级在整个西方世界那些较为主要和突出的部分里一直执掌权柄。”[62]后现代时期的“标志是一个都市产业工人阶级的崛起”[63]，以及更一般地，是一个“大众社会”及与之相应“大众教育”和“大众文化”体系的出现。西方历

史的当今篇章显然是一个“麻烦时期”，在这个时期所有解体与垮台的征兆都出现了，尽管仍然存在种种希望，使人相信西方文明的最终瓦解也许可以避免。

汤因比更多地是被描述成一个先知而不是历史学家，这种描述完全适用于他有关“后现代时期”的构想。尽管这个相当引人注目的词在《历史研究》的最后几卷中频频出现，但它从没有成为系统定义或系统分析的对象。就书中的情况而论，“后现代”是一个模糊的、准天启式的概念，它指的是那些晦暗不明的恶魔般力量，如果完全放纵这些力量，它们将推翻现代西方文明的结构。在汤因比的先知式语言中，“后现代”意味着非理性、无政府和危险的不确定性；而且从该词被应用于其中的各种语境看，有一点确凿无
135 疑，这就是，“后现代”有着极强的消极——尽管不一定是贬损性的——内涵。尽管汤因比批评了斯宾格勒，他却常常被人同这位写了《西方的没落》的哲学家相比，有一点证明这种比较是合理的：在前者的“后现代时代”概念和后者的应用于当代西方文化的“没落”(Untergang)概念之间，存在着明显的类似。然而，这并不意味着“后现代”就应被当作“颓废”的另一种表达，即使是在汤因比的用法中也不应作如是观。

汤因比给出的悲观主义名称在历史学家中取得的成功不如在文学批评家中取得的成功大。到二十世纪五十年代，如同我们在前文中已经看到的，无论是“现代”还是“现代主义”在批评语言中都已获得一种鲜明的历史－分类学意义，以至于可以把“现代”同“当代”对举。形容词“后现代”以及随后出现的名词“后现代主义”，似乎以恰如其分的模糊性传达出二战后人们所经历到的新的

危机感。一种现代主义文学(艾略特、庞德、卡夫卡、曼等等)在已发生急剧变化的社会与知识情境中不再有意义的感觉,在年轻的人们中间不断滋长。"后现代主义"的最初被使用在很大程度上是试探性的,而且稍稍带有为消费社会中的文化命运担忧的悲观主义色彩(在消费社会中旧有的知识标准似乎受到威胁),但它很快就成为一个几乎是备享荣宠的词。有意思的是,"后现代主义"被作为一个新的乐观主义的战斗口号来接受,这种新乐观主义是平民主义的也是天启式的,是感伤的也是不负责任的,它也许被最好地概括在"对抗文化"这个概念中。"后"这个显然无害的前缀本身在语义上被非中性化(deneutralized)了,在修辞上它被用来传达一种秘密的振奋感。魔术般地,这个前缀似乎消除了旧有的限制与偏见,让想像力自由地面对新的、不确定的然而极度激动人心的经验。最近在重读莱斯利·菲德勒的"新突变体"(1965)一文时,我决定把所有以"后"这个前缀开头的词划出来,这样做不仅可以使我们对十年前代表青年一代的"神话学少数"(mythological minority) 136
有一个切近的观念,而且可以使我们对"后"的准魔术式使用有一个切近的观念。作为"新突变体"世界特征的是:"后现代主义的","后弗洛伊德的","后人本主义的","后新教的","后男性的","后白人的","后英雄的","后犹太教的","后性的","后清教的"。[64]放在它们的语境中来读,所有这些词都有着强烈的赞同性内涵。

欧文·豪属于最早使用"后现代"这个形容词的批评家之列,他的"大众社会与后现代小说"一文发表在《党人评论》上。[65]按豪的看法,从现代主义到后现代主义的过渡乃"大众社会"出现的原因,在大众社会里,阶级区分比以往任何时候都要模糊,"像家庭这样

的传统权威中心开始失去某些约束人行为的力量，在这个社会里，被动成为一般的社会态度，人被变成了消费者，他自己就像他所接受的产品、娱乐和价值观念一样被大量生产”。[66]后现代小说家们面临着一个历史上的新难题，就是赋予越来越不成形的世界和越来越变动不居的经验以形状。[67]我想说在这篇文章中欧文·豪对后现代主义不乏同情。更近的时候，在“纽约知识分子”这样一篇文章中，他的态度有了剧烈变化：

> 我们面临着我们文化中的一个新阶段，就其动机和源泉来说，这个阶段代表着摆脱现代主义沉痛遗产的愿望……新的感受力受不了观念。它受不了复杂而有条理的文学结构，而这些就在昨天还是批评界的口头禅。相反它需要的是像太阳一样绝对、像性高潮一样无可辩驳、像棒棒糖一样可口的文学——尽管文学也许是一个不恰当的词……左派作家的伦理焦虑不合它的口味，这些左派作家历经挫败，再也不能接受确定性的麻醉。它厌恶曼给予我们的那些反讽的放大复制品，厌恶卡夫卡引领我们走入的那些陷阱的幻象，厌恶乔伊斯留给我们
> 137 的那些日常的恐惧与恩典。它流露出对理性的轻蔑，对心智的不耐烦……它烦透了过去：因为过去可笑之极。[68]

看起来欧文·豪最憎恨的是后现代主义对公众喝彩的兴趣。现代主义是一种“少数派文化”，它通过同一种“支配性文化”相对抗来定义自己。但“新的感受力从一开始就是一次成功渴望激动和羞辱的中产阶级公众欢迎它：大众媒介也是如此……自然也就

出现了带着轻便理论的知识分子”。[69]

哈里·列文从汤因比那里借用了“后现代”这个形容词，他同样在现代与后现代之间作出区分。因此，在一条介绍其文章“何为现代主义?”(1960)的按语中，他写道：

> 由于我们仍然是现代人，我要说，我们是人文主义和启蒙运动的孩子。在某种意义上，识别并隔离非理性力量乃理智的胜利。在另一种意义上，它也加强了那种反智识的潜流，当这种潜流浮出水面时，我愿称它为后现代的。[70]

我们注意到，对哈里·列文来说——对欧文·豪也是如此——“现代”和“后现代”远不仅仅是用于分类的中性的历史或文化标签，它们暗含价值判断(同样也暗含价值偏见)。因此，在哈里·列文使用它的语境中，“后现代”传达出一种明显而强烈的不赞同感；如果放在列文的整体批评构想中加以审视，这种不赞同感将变得更为强烈和明显。列文最近的文章“个人回顾”是打算用作《比较的基础》(1972)一书导论的，在该文中，他把自己归入(略带一丝反讽地)“顽固守旧的老人文主义自由派”，这些人的地位已受到当代反知识的启示论的威胁。“如果我们正面对一种天启，”列文写道，“那我们也许需要像乔治·斯坦纳这样的天启式批评家，而不是像特里林教授和我自己这样顽固守旧的老人文主义自由派。”[71] 138

对另外一些批评家来说，现代主义之死是令人愉快的消息，他们是在一种完全积极的意义上使用“后现代”和“后现代主义”的。现代主义是高雅、傲慢和玄奥的，没有必要哀悼它的死亡。惟一的

麻烦在于,现代主义是以一种毫不招摇的贵族方式死去的,并不是人人都能意识到它确实死了。因而有必要宣布它的死亡。菲德勒在 1970 年写道:

> 我们正在经历现代主义垂死的苦痛和后现代主义出生的阵痛,这两种痛苦我们已经历了二十年——而且自 1955 年起已确知这一事实。僭取现代之名的文学(它还假定自己代表着感受力与形式的最终进步,假定在它之外无所谓新),它的胜利阶段从临近第一次世界大战的时候持续至第二次世界大战刚刚结束的时候,它死了,也就是说,属于历史而非现实。[72]

新时代与现代主义文学所体现的那种自觉的"分析、理性、反浪漫式辩证"的精神截然相反,它是"天启式的,反理性的,极其浪漫和感伤的;是一个献身于快乐的知识嫌弃(misology)和预言式不负责任的时代;是一个完全不信任保护性反讽和过分伟大的自我意识的时代"。[73]

后现代人同现代人的比较已成为持续了一个世纪之久的"古今之争"的最新形式。伊哈布·哈桑为我们提供了一个有趣的例子,他在"'后'现代'主义':超批评书目"一文中涉及到这个主题,这篇文章最初于 1971 年发表在《新文学史》[74]上,后收入《超批评》(*Paracriticism*,1975)。在文章中哈桑对现代主义和后现代主义进行了全面的比较,这种比较虽然没有具体涉及价值问题,却倾向于表明,在各方面都与现代主义不同的后现代主义绝对是一个同样有意义的文化现象。这种比较值得详细探讨。

哈桑的现代主义概念同众多当代英美批评家的现代主义概念相差无几。它包括大陆意义上的“历史”先锋派(亦即未来主义、达 139
达主义、构成主义、超现实主义等等),但其含义又远较此广泛,实际上包括了二十世纪上半期西方文化史上稍具重要性的所有运动和几乎所有个人。这种极端宽泛的理解突出了一个事实,即多数从事二十世纪文学批评的美国批评家实际上都没有在现代主义和先锋派之间作任何区分。暗地里,有时也是公开地,这两个术语被当作同义词。下面是晚近诸多可供选择的事例之一。它节选自一篇评论波吉奥里《先锋派理论》的文章,发表在《边界 2》上。作者罗伯特·朗鲍姆写道:“因为标题中的‘先锋派’应理解为‘现代主义’。哈佛已故的波吉奥里教授用先锋派来意指我们多数人用现代主义意指的东西,实际上写出了也许是最好的论述现代主义的著作。”[75]对于一个熟知先锋派一词的大陆用法的批评家来说,这种等同是令人诧异的,甚至是令人困惑的。在法国、西班牙和其他欧洲国家,尽管先锋派有着各种各样且常常是互相矛盾的诉求,但它倾向于被认为是艺术否定主义的最极端形式——艺术本身成为首当其冲的受害者。至于现代主义,不管它在不同的语言中以及对不同的作者来说有何具体意义,它都从未传达出如此典型地属于先锋派的那种普遍的和歇斯底里式的否定感。现代主义的反传统主义往往很微妙地是传统式的,这就是为什么从一个欧洲人的角度看,难于想像普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡、托马斯·曼、T. S. 艾略特或艾兹拉·庞德这样的作家会是先锋派的代表人物。这些作家同未来主义、达达主义或超现实主义这类典型的先锋派运动实际上几乎没有共同之处。因此,如果我们要前后一致地运用现代

主义的概念(并把它用于上面提到的那些作家),就必须区分现代主义和先锋派(老的和新的)。的确,被定义为一种“反对自身的传统”的现代性使先锋派成为可能,但同样真确的是,先锋派的否定
140 激进主义和全面的反传统主义并没有为艺术地重建世界留下任何余地,而这正是伟大的现代主义者们试图去做的。

为了更好地理解现代主义和先锋派之间的奇特关系(一种既依赖又排斥的关系),我们可以把先锋派看做一种有意而自觉的“现代性的戏拟”(parody of modernity)。戏拟的地位比人们所能猜度的要模糊得多。在表面上,戏拟往往旨在通过夸张而对隐藏于原作中的缺陷或不足作出严厉批评,而它正是从这个原作中获得灵感的。然而,在一个较深入的层次上,戏拟者可以私底下推崇他打算去嘲弄的作品。就一位作家可能会有的戏拟者而言,他必须在一定程度上赞赏这位作家。谁会去戏拟他认为完全无意义或无价值的东西呢?进而言之,一件成功的戏拟之作以及它对原作的批评,在字面上和在精神实质上,都应该与原作有一定程度的相似,都应在一定程度上忠实于原作。理想地说,一件戏拟之作既要显得是戏拟之作,同时又要有被人误认为原作的可能。先锋派一旦被视为对现代性的戏拟,它就表露出所有这些模糊性;尽管它往往是毛糙而粗略的(多数戏拟之作都是这样),有时它却是如此接近其范本,以致会与之混淆。

回到哈桑的立场上,有趣之处在于,它概括性地体现的那种态度典型地属于英美批评的一条晚近发展路线(这条路线显示出对新批评的反动,以及更一般的对形式主义的反动)。在哈桑那里,后现代主义远不只是一个新的批评标签:与形式主义者对超然和

客观性的要求相反，它传达了一种介入感，同时也传达出从传统（包括现代主义的自我批评传统）中获得解放的感觉；于是就有了他对于“超批评”的发现，有了在他整个文章中都可以感觉到的某种游戏特性。哈桑对现代主义和后现代主义的比较算不上系统，它是通过把这两个文化时期分成一系列类目来进行的，这些类目为多数研究文学艺术现代性的杰出学者（从奥尔特加到波吉奥里） 141
一致认可：都市主义，技术主义，“非人化”，原始主义，反律法主义，以及实验主义。哈桑指明了每一个术语所同时包含的现代主义和后现代主义成分。

例如，在后现代主义中，都市主义典型地见于下述特性，哈桑故意将它们用电报的方式罗列出来：

> 城市和“全球村”（麦克卢汉）和“宇宙飞船陆地”（富勒）。作为宇宙的城市。——同时，世界分裂成无数集团、民族、部落、宗族、政党、语言、派系。到处是无政府和分裂……——在生态行动主义中部分得到恢复的自然，绿色革命，都市复兴，等等。——同时，狄奥尼索斯进入了城市：监狱暴动，都市犯罪，色情作品，等等。

至于技术主义，哈桑强调了“失控的技术，从基因工程、控制思想到征服太空”，他由此说到艺术正在“追随再生加速化的趋势”，使读者面对两难之境：“计算机是作为意识的替代物呢，还是作为意识的灭绝？”

让我们就哈桑作比较的方式举最后一个例子。关于非人化，

奥尔特加的有力观点在一种新的历史语境中得到发展：老的非人化主要是按精英主义的思路展开的，而后现代主义的典型特征是一种深刻的"反精英主义，反权威主义。自我的扩散。参与。艺术成为公有的，可选择的，免费的，或无政府的。——反讽成为激进的、自我消耗的游戏。黑的画布或黑的书页。静默。还有荒诞喜剧，黑色幽默，疯狂戏拟。"

哈桑的结论是，现代主义"创造了它自身形式的权威"，而后现代主义"趋向于无政府，与分崩离析的事物深深相通"。

我大量引用这篇文章，不仅是为了指出它所包含的某些有趣观点或主张，而且是为了表明使用过分宽泛的概念所隐含的危险。
142 就先锋派一词在大陆上的公认意义来说，我们可以认为，哈桑所说的后现代主义很大程度上是二战后的先锋派的延伸和多样化。历史地讲，哈桑所确定的许多后现代主义基本特征可以很容易地追溯到达达派，而且往往可以追溯到超现实主义。因此，反精英主义，反权威主义，无偿性，无政府，最后还有虚无主义，显然都包含在达达派"为反艺术而反艺术"(特里斯坦·查拉的表述)的信条中。至于觅得物和签名的汤罐头盒，它们显然是马赛尔·杜尚和曼·雷的"现成品"(ready-mades)的延续——有些模仿的味道，而我想是有意如此。偶然的观念同样是达达派的一大发现，它不仅被达达主义者加以理论化和应用，而且被超现实主义者在他们"自动写作"和"超现实主义物体"的学说中加以理论化和运用。

哈桑通过把当代文化中的新达达主义或新超现实主义趋势同那些杰出现代主义者(如 T. S. 艾略特)公开的精英主义或纯粹主义主张对比，或者通过把在后现代主义中如此盛行的左派激进主

义同叶芝、劳伦斯、庞德或艾略特等的"隐秘法西斯主义"态度(这些人被认为代表了现代主义的这一方面)对比,不止一次地找出这种似是而非的相似关系。但其他那些常常被作为现代主义范例的作家又如何呢?卡夫卡、普鲁斯特、纪德、托马斯·曼、赫尔曼·布罗赫、马尔罗和许许多多其他人又如何呢?哈桑的概括过于草率。而且,他似乎忘记了他的现代主义概念包括大陆意义上的先锋派,忘记了先锋派整体上是反精英主义并对各种形式的左派(共产主义、托洛茨基主义、无政府主义等等)有着强烈吸引力的——除了在意大利未来主义者中有一些显著的例外。

当然,精英的概念隐含于先锋派的概念之中,但正如我们前面已经看到的,这种精英是致力于摧毁所有精英的,包括摧毁它自己。所有先锋派的真正代表人物都非常严肃地抱有这种观念。这就涉及到对存在于生活各方面的等级原则的断然拒绝,而且很显然首先要拒绝的是艺术方面的等级原则。就此而言,超现实主义者声称他们没有天才——以及他们认为天才实际上是对手或者好 143
心却幼稚的支持者能够扔给他们的最严重侮辱的看法——是与整个先锋派的精神相一致的。有一种观点认为,因为后现代主义是流行的——具体到作家来说,因为他们不再以"畅销"为耻——所以它是反精英主义的;这种观点完全是似是而非的。在我们的时代,成为流行就是为市场而创作,就是回应市场的需求——包括急切且相当容易辨识的对"颠覆"的需求。流行即使不等于接受"体制",也等于是接受它的直接表现形式,即市场。屈服于市场力量的结果,既不是精英主义的也不是反精英主义的(两个概念都被用滥了,以至于失去了内容)。至于那些真正代表后现代主义精神的

伟大艺术家，如贝克特或者甚至是品钦，他们决不比现代主义者或先锋派中那些最深奥的人更“流行”，也决不比他们更容易为一般大众接受。

理智主义、无政府主义和静态平衡

同老的先锋派相比，新的后现代主义先锋派在它的一条主要支流中，似乎更系统地涉及到理论思考。这种高度理智化的新先锋派在大陆欧洲最为活跃。前63集团的成员（爱德瓦尔多·圣圭内蒂、翁贝尔托·埃科、纳尼·巴莱斯特里尼等），集结在“新小说”旗号下的法国小说家（罗伯－格里耶、克洛德·西蒙、罗贝尔·潘热
144 等），党派团体“泰凯尔”，其成员是革命观念的狂热拥护者，把马基·德·萨德和马克思、马拉美和列宁、洛特雷阿蒙和毛毫无龃龉地结合在一起（菲利普·索列尔、朱莉娅·克里斯蒂娃、马塞兰·普莱内等），由科学主义者马克斯·本泽领导的斯图加特具体诗人团体——这些人属于这种新先锋派最著名和最有影响的代表人物。

在英国和美国，使一种更自发实际上也更无政府主义的趋势开始宣告自身存在的，是五十年代的垮掉派运动（杰克·凯鲁亚克、艾伦·金斯堡等）、利物浦波普诗歌群体（阿德里安·亨利、罗杰·麦戈、布赖恩·帕滕）、如今已经销声匿迹的“活戏剧”（朱利安·贝克、朱迪丝·马利娜），以及音乐上的约翰·凯奇。但是，正如同约翰·凯奇的情况所清楚地表明的，没有高度的修养和对理论问题的意识，构成美学无政府主义典型特征的破坏性技巧——借助偶然或其他——是行不通的。凯奇在其著作《静默》[76]中说，要“发现能让声音

成为其自身而非人造理论的载体或人类情感的表现形式的手段”，这种尝试也许仅仅对鉴赏家或附庸风雅者有意义，而不会对街头百姓有意义。街头百姓很可能是媚俗艺术的忠实消费者，而不会关心剥离了人类意义的纯声音。这同样适用于有关图像的“感觉直接性”的思考，在苏珊·桑塔格的《反对解释》中，它被提高到美学准则的地位。[77]这些理论最终非常接近法国“新批评”的代表人物（他们中的一些人同泰凯尔有联系）所主张的文字性（littéralité）理论，这并非偶然。因此，按热拉尔·热奈特的说法，现代诗歌倾向于压缩文字和意义之间的任何距离，并消除旧有的意义对文本的超越。热奈特写道，今天，“语言的文字性似乎就是诗歌存在的本身，对于拥护这种看法的人来说，最令人不安的观点是，认为存在转译的可能，认为存在某种把文字同意义隔离开来的空间”。[78]

在我们所说的理智主义新先锋派和无政府主义趋势之间尽管有明显的分歧，但就长期而言，它们有着本质的相似性。使新先锋派艺术两个主要方面统一起来的原则，是它们共同的反目的论冲 145
动。如利奥纳德·迈耶正确地指出的，当代艺术所涉及到的是“一些迥然不同的目标，无论这些目标是通过精心计算而达到的（像在斯托克豪森的音乐、托比或罗特科的绘画、贝克特或格里耶的作品中那样），还是通过随意的操作而达到的（像在凯奇的音乐、马迪厄的绘画或偶然派剧作家麦克洛的《结婚的处女》中那样）。这种新美学的基础是一种有关人和宇宙的观念，这种观念同自西方思想诞生以来就一直支配着它的那种观点几近相反”。[79]

正如新先锋派的社会处境所表明的，我们时代的一大特征是，我们已开始习惯于变化。即使是比较极端的艺术实验似乎也不能

唤起人们的兴趣或激动。不可预测的东西成了可预测的。一般而言，日益加快的变化步伐倾向于降低任何一次特定变化的意义。新的东西不再是新的。如果说现代性主宰了一种“震惊美学”(aesthetics of surprise)的形成，现在似乎是它彻底失败的阶段。今天至为多样的艺术品(从高深莫测之作一直到纯粹的媚俗作品)在“文化超市”里比邻而居，等待各自的消费者(富有讽刺意味的是，“文化超市”的概念同马尔罗“想像的博物馆”的概念有些相似)。各种互相排斥的美学僵持不下，没有一种能够在实际上扮演领导角色。大多数当代艺术的分析家都同意，我们的世界是一个多元的世界，在这个世界中任何事情在原则上都是许可的。老的先锋派是富有破坏性的，但它有时也欺骗自己，让自己相信实际上有新的道路可以去开拓，有新的现实可以去发现，有新的前景可以去探索。但今天，当“历史先锋派”是如此成功，以致它变成了艺术的“恒久状况”时，无论是破坏的修辞还是新颖性的修辞都已彻底失
146 去了英雄式魅力。我们可以说，新的后现代主义先锋派在其自身的层次上反映了我们心灵世界日益“组合化”的结构，在这样的心灵世界中，意识形态的危机(表现在微型意识形态奇怪地、像癌细胞似的增生，而现代性的宏大意识形态丧失了它们的连贯性)使得越来越难于建立令人信服的价值等级系统。

在利奥纳德·迈耶的《音乐、艺术和观念》中(题为“历史、静态平衡与变化”的一章)，艺术的这种境遇已得到敏锐的描述。作者认为，历史是“等级性的建构”，分期——“不仅仅是划分过去的一种便利方式”——是历史等级化特征的必然结果，“历史如果不是被等级性地表述成执政期、时代、风格期、运动等等的话”，它就是

不可理解的。

然而就我们的时代而言，这样一种看法是不恰当的。迈耶相信，今天艺术的典型特征是一种“波动稳定状态”。变化无处不在，但从文化上说，我们是生活在一个完全静止的世界中。矛盾明显不过，因为静态平衡“并非缺少新颖性或变化——彻底的死寂——而是缺少经过有序编排的系列变化。就像在布朗运动中随意四处冲撞的分子，一种充斥着活动和变化的文化绝对不可能是静止的”。[80]

在我看来，这种静态平衡是现代时间概念所带有的那些不可化解矛盾的一个结果。这些矛盾被先锋派有意识地夸大了，他们极力将每一种艺术形式推向最深层的危机。在此过程中，现代性和先锋派都显示出一种特殊的危机想像力；它们联合起来成功地创造出一种复杂的对危机的感受力，这种感受力常常是反讽和自我嘲讽的，它似乎既是它们的最终成就也是它们的报应。

结果是，旧和新、建设和破坏、美和丑在经过相对化之后，都变 147
成了近乎无意义的范畴。艺术和反艺术合而为一(后者不仅用在达达主义的论战意义上，还用于指称种类惊人的媚俗艺术品)。一种危机似乎已成为任何有意义艺术活动的重要标准，而静态平衡
正是这种危机最容易为人觉察的方面。 148

颓废的概念

全面地看，终结的世纪不会是最完善的世纪，甚至也不是最复杂的世纪，但它是最匆促的世纪；在这个世纪里，文明的存在(Being)在运动中瓦解，在一种趋向最糟糕境地的极度冲动中，文明将在它所激起的旋风中化为碎片。既然没有什么能阻止它掉入深渊，那就让我们抛开对它的道德讥评，让我们就在令它欢欣的无度中，去努力发现某些令人兴奋的事物，发现某些企求我们节制自己的义愤并重新思考我们鄙薄的事物吧。以这样的方式，如果我们想想令它们疯狂的种种无意识动机和深层原由，这些幽灵，这些机器人，这些蛇神，就不那么可憎了：难道它们没有感觉到给予它们的间隙正在一天天缩短，结局正在形成吗？难道不正是为了摒斥结局的概念它们才沉迷于速度之中吗？……有着如此的匆忙，有着如此的不耐烦，我们的机器是结果而不是起因。并不是机器驱使文明的人走向末日；而是文明的人发明了机器，因为他早就走上了通向末日的路；他寻找手段和辅助工具以更快、更有效地到达那儿。不满足于跑，他宁愿驱车趋赴毁灭。在此意义上，也仅仅在此意义上，我们可以说，文明人的机器能让他“节约时

间”。

E. M. 齐奥朗，《堕入时间》(1964)
理查德·霍华德法译英

关于颓废的各种说法

拉丁语名词“颓废”(decadentia)是现代欧洲语言中一些相关词语的源头(英语中是“decadence”，法语中是“décadence”，意大利语中是“decadenzia”，德语中是“Dekadenz”，等等)，如果说该词在中世纪之前并不为人所用，颓废的概念则肯定要古老得多，也许它就像人本身一样古老。几乎所有的古代民族都熟悉这种或那种形式的颓废神话。时间的破坏性和没落的宿命属于所有神话－宗教传统都拥有的重要主题，从印度的“卡莉时代”到犹太先知所散布的关于腐败和罪恶的恐怖说法，从古希腊罗马人对“黑铁时代”的幻灭信仰到基督徒的在一个即将由绝对恶统治(反基督统治)的邪恶世界——如《启示录》所宣称的——中生活的感觉。

“早先时代的人，”柏拉图认为，“比我们更好，也比我们更接近神。”(《菲雷波斯篇》，第十六章)[1] 这仅仅是一个例子，它表明现时的人——即使是在一个被后人视为光荣与典范的时代——是如何认为他们的时代不如早先更有福的时代的。古希腊人在相当程度上受到“过去的掌握”[2]，而且在这方面，它同任何鼎盛于现代性与进步的概念携手控制西方心智之前的文明没有实质性区别。我们都知道“黄金时代”(相对于“黑铁时代”)的神话在古希腊以及随后在古罗马是何等盛行，但在显而易见的诗歌－历史猜想领域之外，

我们很少意识到颓废概念在古典形而上学中的表现形式。在这种情况下，很容易把柏拉图看成是第一位建立起一整套复杂的颓废
151 概念本体论的伟大西方哲学家。因为在柏拉图的理念论中，区分了所有事物原型的、完美的、不变的和真实的范本，以及它们在由知觉对象构成的可感知世界——在其中一切都受到时间和变化的腐蚀——中的纯粹"阴影"，在对二者关系的描述中，显然暗含了一种形而上学的颓废概念。与我们对历史性颓废的关注更切近的是，柏拉图的历史和社会观概括了古希腊人的普遍信念，即认为时间无非是一个持续的没落过程。"与柏拉图一样，"法国宗教史家亨利－夏尔·皮埃什写道，

> 希腊人猜测国家或社会形式的范本或理想图式，从中他们推导出一种适用于任何事件的必然的时间顺序。由此产生的法则是"颓废而非发展的法则"(埃米尔·布雷耶)：它们把变化看成是从一种理想的原始状态中堕落，这种理想状态是根据神话构想出来的；政治国家得不到改进，它们变得腐败；政府的历史是颓废的历史。在此我们觉察到希腊人的时间感的内核：时间被当成一个"衰退过程"来经验——持续进步的概念闻所未闻。[3]

但为了理解现代颓废概念的形成，以及它在文化现代性某些突出方面的应用(从术语上表明这一点的是，将近十九世纪中期出现了形容词和名词"decadent"[颓废的或颓废者]，几十年后又出现了"颓废主义"[decadentism]的概念)，我们首先将不得不考虑产生

于犹太教-基督教传统的时间和历史观,就像我们在解释现代性概念的发展时所做的那样。犹太教及其后基督教的历史哲学的独创性来自于它的末世论特征,来自于它对历史终结的信仰——这使得时间进程成为线性的和不可逆的——和对末日(eschatos 在希腊语中意为"最后")的信仰;按基督教的观点,末日之后上帝的选民将享受永恒的福乐(上帝创造人原本就是为了使他享受这种福乐的),罪人们则将永远受到地狱里的折磨。极度衰朽(严重腐败)的准确无误的标志,以及(按照启示录的预言)反基督的邪恶力量,将宣告审判日的来临。 152

颓废因而成为世界终结的痛苦序曲。颓废得越深,离最后审判就越近。自中世纪早期开始,基督教内部的无数宗派和运动都抱有至福千年的信念,沉浸于对即将来临的宇宙崩溃和末日的阴沉期望之中,而宇宙的崩溃和末日将在时间终结之前到来。千禧年主义早就遭到奥古斯丁的拒绝,随后又为历次教廷会议所谴责,然而它得以幸存,并在宗教改革这个多事的时期带着苏生的力量重新抬头。在各种各样的革命和乌托邦学说中,可以明显看到一种现代的、世俗化的千禧年主义的活力;这中间包括马克思主义,以及它的共产主义作为人类异化之终结的末世论图景(颓废的观念——有关当代资本主义极度腐朽的观念,有关资本主义垂死文化的观念——在马克思主义中如此重要实非偶然)。

前面已经说到,基督教的时间是水平地组织自身的,而希腊的时间可以说在本质上是垂直的。这种类比虽然不可太拘泥于字面,实际上却是极富启发性的。希腊和基督教时间的这种对立已经为一些人论及,其中之一是亨利-夏尔·皮埃什,他指出了这种

水平/垂直隐喻应用于那些互为对照的时间和变化观时所具有的某些含义：

> 对变化着的世界面貌的垂直解释是借助于上层灵智世界固定的、非时间的和原型的实在来进行的，在古代基督教中它让位于对时间片断的水平解释，这些时间片断是互为解释的：过去宣告并准备着未来；或者……较早的事件是后来事件的"模型"或"预兆"，后来的事件反过来又是在它们之前的事件的现实化，先前的事件联系着后来的事件就像阴影联系着圆满的、真正的现实。因此我们可以说在基督教思想中是影像预期着
> 153 范本，而在希腊思想中超验的范本永远优于影像。希腊的范本论恰恰被颠倒了。[4]

如果说"预兆"或"阴影"同"完满现实"之间的水平时间关系只适用于古代基督教的话，那么广义的水平时间观及随之而来的对历史性(historicity)的强调(亦即对一种由独特事件构成的不可逆系列的强调，即使这些事件可以看成是某种预言的实现)，则构成整个基督教的一大特征。

同古代人更为消极的态度相比(无论这些古代人是赞成斯多噶派的遁世和冷漠，还是培育了享乐主义的"及时行乐"哲学)，基督教颓废观中新的东西是一种敏锐而不安的紧迫感。颓废被感觉成一种独特的危机，这种感觉前所未有地强烈；而且，随着时间的流逝，去做那些为了自己和同类的获救必须做的事而不再等待就变得极端重要。从世界的终结正在迅速临近的观点来看，每一个

单独的瞬间都是决定性的。颓废的意识导致内心不安，导致一种自我审察、全力以赴和作出重大放弃的需要。基督教的启示论即使在它不公开表明自己的时候，也导致一种激剧增强了的时间意识。这也许是一种重要的心理因素，它为文艺复兴发现世俗时间和给予时间性(temporality)以高度重视做了准备。

在这里也许值得指出，文艺复兴绝没有以某种历史无限发展的清明乐观主义观点去肯定时间的价值。文艺复兴最杰出的代表人物大多数是悲观主义者，危机意识也广为流传。一位研究现代意义上的颓废的知识史家通过概括整个这方面的研究，就有关文艺复兴的乐观主义“神话”写道：

> 基督教的超自然主义逐渐为自然主义的和世俗的观点取代，
> 但这并不必然导致更愉快的历史观……因此，列奥纳多·达· 154
> 芬奇作为文艺复兴时期最自然主义的头脑之一，却为种种世界在一场大灾祸中终结的图景所苦恼，他不再把这大灾祸想像成神圣的审判，而是把它想像成一场所有人，不管他们有何功德，都要在其中经受同样折磨的灾难……萨伏那洛拉对文艺复兴时期社会的恶毒攻击所得到的广泛响应，也表明在十五世纪末期，许多意大利人把他们的时代视为一个危机与腐败的时期。换言之，文艺复兴时期洋溢的乐观主义只不过是一个神话。[5]

列奥纳多的例子确实说明问题，而且非常有意思的是，他的幻觉都围绕着一种典型的基督教式天启灾难的观念，这种天启灾难的观

念如果除去其宗教意义，只会变得更加阴暗压抑和令人痛苦。

一方面是现代性和进步的概念，另一方面是颓废的概念，两者只有在最粗浅的理解中才会相互排斥。一旦我们考虑到它们在自身不同历史阶段得到实际应用的方式，我们就会意识到它们之间关系的辩证复杂性。沙特尔的贝尔纳的著名比喻是极好的例子。侏儒站在巨人的肩膀上从而能看得更远；与此类似，进步和颓废的概念是如此紧密地互相包含，以至于如果我们想作出概括，就会得到一个悖论式的结论：进步即颓废，反之，颓废即进步。贝尔纳的比喻的好处在于，它令人信服地表明，作为一种形象（或一种想像的投射），这样一种明显的、逻辑上不可接受的悖论，如何能够被看成一种极其可信的洞见。

同进步一样，颓废是一个相对的概念，而下面的事实只会使得这种相对性更难以捉摸，这就是 V. 扬克列维奇在一篇论颓废的杰出哲学文章中指出的："没有什么历史内容'本身'可以被说成是颓废的。颓废不是静态的而是动态的。"[6] 因此颓废不是一种结构而是一种方向或趋势。

我们也注意到，颓废通常联系着没落、黄昏、秋天、衰老和耗尽
155 这类概念，在更深的阶段还联系着有机腐烂和腐败的概念——同时也联系着这些概念惯有的反义词：上升，黎明，青春，萌芽，等等。这使得人们必然会按自然周期和生物隐喻来思考它。颓废概念同有机过程的这些相似性可以说明，为何进步并非其绝对的对立面。的确，在较早的阶段，人们是根据进步同成长特别是同人类个体的智识发展的类似来看待它的（我们想起圣奥古斯丁在人类的逐步发展和个体的逐步发展之间所做的比较）。但历经几个同科学研

究和技术进步紧密相连的世纪之后，进步的概念达到了一个抽象的层次，在这个层次上，早先的有机特别是拟人论的含义不再保留了。进步被认为是一个更多地与机械学而不是生物学相关的概念。

这同进步是生活之敌的观点非常接近，这种观点在我们这个世纪里并不鲜见。对进步神话的批评在浪漫派运动中发端，在突起于十九世纪末并一直延伸到二十世纪的反科学与反理性运动中增强了势头。结果是——如今这已成为老生常谈——高度的技术发展同一种深刻的颓废感显得极其融洽。进步的事实没有被否认，但越来越多的人怀着一种痛苦的失落和异化感来经验进步的后果。再一次地，进步即颓废，颓废即进步。就其生物学含义而言，颓废的真正对立面也许是再生。但是，将会再生我们这个衰竭世界的野蛮人何在？

在过去的大约一百年里，振奋人心的进步信念没有完全消退，但它被现代性、先锋派和颓废这些远为含混的神话取代（它们更为含混是因为它们更富于自我批评性）。当然，我的论述只限于这些神话在我们时代的文学艺术想像领域发生作用的方式。因此，我 156
在这里特别感兴趣于从老的、一般意义上的颓废向新的、更为具体的文化颓废概念的过渡，这个概念在十九世纪逐步发展，在二十世纪随着“颓废主义”这个美学－历史范畴的出现而达至顶峰。换句话说，我关注的是颓废自觉地变得现代的过程。在此过程中，如我们将看到的，获得了对于颓废概念的一种全新阐释和评价。

从“颓废”到“颓废风格”

尽管多数文学史家一致认为,现代美学中的颓废概念源于浪漫主义(这种主张基本上是正确的),但浪漫派自己从未自觉地认同于一种得到明确表述的或者哪怕是含糊其词的颓废纲领。他们偶尔会论及颓废的随便哪个方面,这也许是他们在当时的社会中观察到的,但这些论述与我们的主题无关,因为这个概念在这些情形中的应用既无原创性也无预示价值。富有讽刺意味的是,浪漫主义的反对者们在一种文化特别是美学的意义上运用颓废概念——尽管它保有传统的贬义内涵。这发生在法国;十九世纪初期,新古典主义在法国比在西欧任何地方都要强盛。

最早引入“颓废风格”(style of decadence)这个理论概念,并用大量常见而可辨识的特征来界定它的,是反浪漫派的法国保守批
157 评家德西雷·尼扎尔。在写作《关于颓废时期拉丁诗人道德与批评的研究》(1834 年出版于布鲁塞尔)一书时,尼扎尔没有直接提到反对新古典主义死板规则的浪漫派,但他头脑里想着他所认为的浪漫派的无度与滥用。尽管他的书表面上是论述晚期罗马帝国诗歌的,但他批评的实际目标无疑是浪漫主义。有意思的是,尼扎尔的主张——特别是他认为艺术的“颓废风格”是如此重视细节,以致破坏了作品部分与整体间的正常关系,使作品解体成为大量过度书写的片断——相当有影响,即使是在提出这些主张的人已经湮没无闻之后。(对那些感兴趣于概念之奇特生命力的人来说,)弄清下述问题的确是非常有趣的:保罗·布尔热有关“颓废风格”的

著名论述在多大程度上得益于半个世纪前尼扎尔的观点?[7]

罗马帝国的衰颓与最终崩溃长期以来一直是历史学家思考的主题,但直到十八世纪,它才得到一种完全现代式的(即非神学的)理解。这种新的内在性态度的最好例子是孟德斯鸠的《罗马盛衰原因论》(1734)。这篇文章为《论法的精神》(1748)一书的巨大综合奠定了基础,并在一定程度上预示了它,孟德斯鸠在其中并没有考虑罗马衰颓时期的文学,而把他的分析局限于那些导致古代最强大帝国衰落的社会政治、道德和军事原因。

然而,在他的《笔记》中,在思考有关古今之争的问题时,孟德斯鸠几近于提出一种普遍的颓废规律,它见于颓废同繁荣的悖论式相互关系中。这一规律同样适用于文化颓废,孟德斯鸠提出,恰恰是现代文学丰富多样的成就,可以被看作即将来临的颓废的标 158
志:"在诸多帝国的历史中,没有什么比大繁荣更接近于颓废;同样,在我们的文学共和国中,人们担心繁荣会导致颓废。"[8]

在他的《风俗论》(1756)中,伏尔泰在论及罗马帝国没落的原因(基督教的出现,以及随后在帝国面临野蛮人威胁时削弱了它的那些社会动乱)时,同样用了"颓废"一词,但像他的前辈一样,他并没有关注表现罗马衰颓的具体文学形式。仅仅是在对比路易十四时代(1739—1768)的辉煌成就而抱怨自己时代的趣味腐败时,伏尔泰才谈到了文学意义上的颓废。

然而,在十八世纪期间,出现了一种观点,即认为一个历史时期(无论是一个进步和发展的时期,还是一个颓废的时期)应被看成一个"总体"(totality),而且社会政治现象和艺术表现形式是有机地互相关联的。这样一种较宽泛的历史概念是斯塔尔夫人《论

文学与社会制度的关系》(1800)的核心观点。该书有时被认为是早期浪漫主义的一部文献,实际上它只不过是对启蒙美学意识形态的一次综合。以一种最为乐观主义的十八世纪方式,斯塔尔夫人分享了无限进步的信念,并对现代相对于古代所拥有的整体优势深信不疑。从这样的角度看,在某些过往时期所观察到的颓废就显得是一种偶然现象,其根源在于一些偏离自由的理想与实践的孤立行为。斯塔尔夫人写道:

> 人们坚持认为艺术、文学和帝国的衰颓必然在某个辉煌时期之后到来。这种观点是错误的。艺术有一个边界,我相信它
> 159 们不可能超出这个边界;但它们可以保持它们已经达到的水准;而且在所有不断发展的知识中,道德本性是倾向于增强的。[9]

斯塔尔夫人自然提到了罗马的衰颓——她把其主要原因归为暴政——同时也承认它导致了先前趣味标准的窳败。但是她认为,即使是在这样一个颓废的时期,进步的原则也在微妙地发生作用,帝国时期的作家尽管在艺术上要逊色一些,"作为思想家却要比奥古斯都时期的思想家强"[10]。* 至于她自己的时代,斯塔尔夫人确信,随着"启蒙"有益的、不可逆转的影响,不再有任何颓废的威胁。在她看来,颓废完全属于过去:

---

* 奥古斯都时期为罗马文学的全盛时期。——译注

在自然的秩序中,帝国的颓废并不较文学和智慧的颓废为多……欧洲文明,基督教的确立,科学发现……已经……摧毁了导致野蛮主义的古代根由。因而,今天无须那么担忧国家的颓废,以及随之而来的文学的颓废。[11]

就像她的许多十八世纪先辈,斯塔尔夫人没有更详细地思考这个问题,因为她干脆就排除了任何未来颓废的可能。尼扎尔是第一位较为不懈地关注作为一种"风格"的文学颓废的批评家,他远不及斯塔尔夫人那么乐观。我们已经指出,是当代问题促使他去关注拉丁文学的颓废,这些问题是他处在四面楚歌的新古典主义价值维护者的立场上,在一个有利于浪漫主义的时代所感觉到的。就像他在《研究》第一版的序言中所指出的,尼扎尔对文学颓废的"复发特性"(recurring traits)感兴趣:

我提出一种有关颓废诗歌共同特征的成熟理论……我试图解释是什么样不可觉察的、持续的需要,把人类精神引入这种非同寻常的衰竭状态,在这种状态中,最丰富的想像力于真正的诗歌无所增益,它们仅仅剩下不光彩地毁坏语言的力量。[12] 160

因此,并不令我们吃惊的是,尼扎尔将他的颓废理论(仅仅在他论拉丁诗歌白银时代的著作出版后两年)应用于法国最重要的浪漫主义诗人维克多·雨果。此前,在1829年,尼扎尔曾是雨果的拥戴者,但在随后的几年里,他内心经历了如此彻底的转变,以至于到了1836年,他如果算不上这位伟大诗人最直言不讳的批评

者,也差不多算得上是最清晰有力的批评者。在他的“1836 年的 M. 维克多·雨果”一文中,这位《研究》的作者在雨果的《黄昏颂》中发现了颓废的所有重要标志——过度描写,突出细节,以及一般地抬高想像力而损毁理性。从理论上说,尼扎尔对雨果的批评可归结为对想像力和新颖性的攻击(如果我们把这种批评同波德莱尔对作为“才能之女皇”的想像力的热情称颂相比较,就能更好地理解其深刻的反现代特性)。尼扎尔写道:

> 当我们说他(维克多·雨果)是一个革新者时,我们并不是在赞扬他。在法国,文学是实际而清明的,一个只具有想像力的作家,尽管这种想像力是绝无仅有的,也不能成为伟大的作家……在他那里,想像力取代了一切;只有想像力在运思和表演:它是一位统治着不受约束之物的女皇。在他的作品中理性无立足之地。没有实际的或可运用的概念,没有或近乎没有现实生活;没有哲学,没有道德。[13]

尼扎尔认为,想像力如果不处于理性的控制之下,就会无视整个的现实,无视事物实际上的高下优劣之分,而只是关注细节(他非常乐于承认,在这方面雨果超过一般人)。[14]尼扎尔理论另一个值得注意的特征是,它强调颓废艺术阴险欺骗的特性,即它进行诱骗的能力。颓废艺术的有害性同它的欺骗能力成正比。尼扎尔称维克多·雨果为“诱骗者”[15],这再一次预示了尼采的颓废观,这种颓废观见于他对瓦格纳的著名批评。

颓废感在十九世纪当然不仅限于法国,但也许是因为“这个国

家在世界上的权力和荣耀正在衰落的感觉”[16]，在法国颓废的主题 161
不仅更引人入胜和令人困惑，而且被赋予各种极端矛盾的意义，这些矛盾意义表明了一种文化上的典型爱-恨关系。换句话说，颓废的概念连同其旧的和新的含混性，为文化的自我辨识(self-identification)提供了契机，这在法国甚于在其他任何地方。魏尔兰著名十四行诗“衰竭”(1884)的开头一句(“我是颓败将尽之时的帝国”)诗意地概括了相当一部分法国知识分子的感受，特别是在1848年革命失败后，以及在1870年普法战争中法国溃败和随后导致1871年短暂的巴黎公社的暴动之后——其时这种感受更为激烈。

显然，在众多拥有颓废意识的法国知识分子中，盛行着大量不同的态度和标准。一些人培育了一种“再生主义”的颓废概念，他们指斥没落所导致的后果，相信一种未来“复兴”的可能，对此他们寄予厚望。另一些人——这些人是我们的基本兴趣所在——则钟情于一种现代世界正在走向一场大灾难的感觉。后一集团中的大部分人是艺术家，他们是一种美学现代性的自觉宣扬者，这种美学现代性尽管有着种种含混之处，却从根本上对立于另一种本质上属资产阶级的现代性，以及它关于无限进步、民主、普遍享有“文明的舒适”等等的许诺。在“颓废”艺术家们看来，这类许诺蛊惑人心，人们借助它们纷纷逃离日益精神异化和非人化的可怕现实。恰恰是为了抗议这种伎俩，“颓废派”培养了他们自己的异化意识，这既是美学上的也是道德上的；而且，面对当时蛊惑家们虚假而自命不凡的人本主义，他们求助于某种反人本主义的进攻策略，以及几十年后奥尔特加·Y.加塞特所说的“艺术非人化”策略。进而言

之，“颓废派”往往抱有各种革命的信念（无政府主义对他们特别有
162 吸引力），因而把他们视为先锋派的代表人物亦不失公允。在十九世纪八十年代，文学颓废主义和文学先锋派若非完全同义的概念，也已是紧密相关的概念。稍后我们将讨论这种关系。

继续进行历史描述时，我们注意到，接近十九世纪中期，越来越多的法国知识分子在思考文学颓废的问题，其中既有“为艺术而艺术”运动的参与者，也有不属于这一运动者，与极端保守的尼扎尔不同的是，他们愿意重新评价文学的颓废，至少是部分地这么做。年轻的埃内斯特·勒南的记述在这方面富有意义。在他仍属年轻时期的著作《科学的未来》（写于十九世纪四十年代后期，但直到 1890 年才发表）中，勒南成为进步观念的热情拥护者，而在此之前，在他成长时期的哲学日记中，他一直关注着颓废的问题。他的哲学日记以《青年时代笔记》（1846—1847）的名称为人所知。勒南认为，仅仅就纯粹想像性创造的力量而言，颓废的时期才会不如古典时期，而在批评的能力上，它们显然较古典时期强。勒南写道：“颓废的时期长于批评，往往较伟大时期强。”[17]为维护批评的价值，他宣称：

> 在某种意义上，批评强于创作。迄今为止，批评所取的是仆从般的谦卑地位；也许是批评正确评价自己并将自己抬高到它的那些评判对象之上的时候了。因此这个世纪在产生原创性古典式小说上成就寥寥。这意味着这个世纪不行吗？不，因为它更富于哲学性。[18]

勒南也注意到，他的时代不仅对往昔的颓废时期而且对原始主义时期有着特别的兴趣。勒南正确地指出，对于颓废和原始主义二者的兴趣源于某种对古典主义的不耐烦：

> 我们时代对非古典主义文学的狂热是文学史上一个多么奇怪的事实啊。并不是说对希腊、拉丁和法国文学没有人感兴趣，而是说得到研究的主要是它们的前古典和后古典时期。所有 163
> 的兴趣都集中于所谓的起源和颓废时期。[19]

对颓废的着迷，以及表面上与之矛盾的对起源和原始主义的着迷，实际上是同一现象的两个方面，勒南也许是第一个意识到这一重要事实的人。对过分高深、极度精细的颓废作品的狂热，和对“原始”创造力的天真、笨拙、不成熟表现形式的狂热，这两者之间的密切关系自十九世纪后期开始已为现代文学艺术的发展一再表明。

最早得到全面认同和有着广泛影响的把颓废视为一种风格的观点，出自泰奥菲勒·戈蒂埃 1868 年为波德莱尔《恶之花》写的序言。作为“为艺术而艺术”的倡导者，戈蒂埃表达了他对于某些常常与颓废相联系的文学主题的尊重，这种联系早在 1836 年《莫班小姐》及其著名的序言发表时就开始了。尽管我们注意到戈蒂埃并不太喜欢“颓废”这个词（这是一个多数时候被颓废研究者忽视的细节），但他把颓废概念运用于波德莱尔诗歌的那段话仍不失为他的关键言论：

> 被不恰当地称为颓废的风格无非是艺术达到了极端成熟的地步，这种成熟乃老迈文明西斜的太阳所致：一种精细复杂的风格，充满着细微变化和研究探索，不断将言语的边界向后推，借用所有的技术词汇，从所有的色盘中着色并在所有的键盘上获取音符，奋力呈现思想中不可表现、形式轮廓中模糊而难以把捉的东西，凝神谛听以传译出神经官能症的幽微密语，腐朽激情的临终表白，以及正在走向疯狂的强迫症的幻觉。[20]

戈蒂埃文章论述的对象，波德莱尔本人，并非不熟悉对于颓废问题的这种新态度。的确，波德莱尔有时公开拒绝颓废这个词以
164 及颓废这个概念，但同样经常的是，他会说一些赞同颓废的话。比如说，我们不妨想想《恶之花》第一版(1857)中，有关用中世纪拉丁语写的“献给我的弗朗切斯卡的颂歌”一诗的那条奇怪注释。这条注释不仅仅是一个解释，它旨在表达波德莱尔对某种风格的坚持，他把这种风格同时定义为“颓废的”、“精神的”、和“现代的”。文本在这三个关键概念之间建立的关系典型地体现了波德莱尔的思想方式：

> 难道读者不会像我一样，认为晚期拉丁颓废——一个已经转变并准备好过精神生活的强健之人的至深悲叹——惟一适合于表现现代诗歌世界所理解并感觉到的那种激情吗？[21]

在从戈蒂埃到布尔热及嗣后的各种颓废定义中，波德莱尔的作品堪称一例，但他从未致力于提出一种有关该主题的统一理

论。然而，他的批评包含有大量洞见，这些洞见显示出它们的作者在现代艺术颓废概念的进一步发扬光大中所发挥的核心作用。写作“1846年的沙龙”的青年波德莱尔用“颓废”一词来描述维克多·雨果。这显然使我们想起尼扎尔早些时候对雨果的批评。但尽管波德莱尔保留了尼扎尔定义中的某些东西(比如，认为颓废诗人会经由词语来获取典型地属于其他艺术媒介如绘画或音乐的效果的观点)，他却与尼扎尔反浪漫派和反想像的主要矛头完全相反。当波德莱尔比较德拉克洛瓦和雨果时，他把前者作为“真正的”浪漫派加以颂扬(一位赋有“走得最远的想像力”的创造者)，而拒绝用浪漫主义来描述雨果的通常做法。在“1846年的沙龙”的作者看来，维克多·雨果是“一个灵巧多于发明的工人，一个勤奋与准确胜过创造的艺匠……他是一位颓废的作家……雨果先生甚至在出生之前就已是学院的天然成员。”[22]这里，颓废等同于学院主义的贫瘠。 165

十多年后，在题为“哲学化的艺术”(大约写于1859年，但死后才发表)的文章中，波德莱尔以更一般的方式思考颓废，并发展了他先前的观点，即认为颓废的主要特征是其打破不同艺术间传统边界的系统化努力。在1857年有关“献给我的弗朗切斯卡的颂歌”的那条注释中，波德莱尔在颓废和现代性之间建立起直接的关联，几个世纪里艺术史一直在趋向于日益显著的“力量分离”(separation of powers)和专门化(结果是“有属于绘画的主题，另有属于音乐的主题，另有属于文学的主题”)，在此之后，波德莱尔注意到一种支配着当代艺术的恰恰相反的原则：

今日每一种艺术都暴露出入侵邻近艺术的欲望，画家引入音阶，雕塑家使用色彩，作家运用造型手段，而其他那些如今令我们不安的艺术家则在造型艺术中展现出一种百科全书式的哲学，这难道不是颓废的一种必然结果吗？[23]

考虑到波德莱尔对现代性的崇奉，特别是他有关艺术本质统一性的深沉信念，他对于颓废的这种看法很难说是否定的。而当我们想想他公开提倡“总体的”或“综合的”艺术，以及他运用普遍类似和联觉这两个近似原则讨论理查德·瓦格纳的方式时，诗人对颓废——被理解成不同艺术间手段和程式的自由交流——的接受就更加明显。1861 年谈到瓦格纳时，波德莱尔特别赞扬了这位德国作曲家有关“戏剧性艺术”的构想。瓦格纳把“戏剧性艺术”设想成“多种艺术的重新统一和重合”，亦即，“最综合、最完善的优秀艺术”。[24]为表明瓦格纳趋向一种综合艺术的冲动，波德莱尔特别强调了瓦格纳音乐的视觉特性：

没有像瓦格纳这样擅长于运用绘画空间和背景的音乐家……
166 听着那种热烈而专制的音乐，有时人们似乎会发现近乎画在半明半暗、为梦幻所撕裂的背景上的鸦片所引发的种种眩惑想像。[25]

在此指出下述事实也许不无兴味，这就是，欧仁·德拉克洛瓦这位为波德莱尔承认的大师，对颓废现象同样不乏敏感，他的《日记》就充分地证明了这一点。德拉克洛瓦认为，颓废时期同它们之

前的时期相比，往往更为复杂，更为精细，也更重分析。人对于他自身思想情感的意识似乎有一个必然的发展过程。对一位艺术家来说，违逆本性而培养某种拟古主义压根就是荒唐的：

> 我观点的本质是从属于自身时代的需要，因此，也就是关于违背潮流、老式作派的愚蠢的。拉辛同高乃依相比已经显得精细，而自拉辛以后我们又精细了多少啊……我们的现代艺术家不是仅仅抒写情感，他们描绘外部世界并分析一切。[26]

在几天之后，即1856年4月16日的另一条记录中，德拉克洛瓦进而在颓废和对精细的需要间建立起清晰的联系：

> 关于在颓废时代对精细的需要。那些最伟大的精神不能回避它……英国人和德国人一直在这个方向上推动我们。莎士比亚非常精细。带着古代艺术家忽略掉或根本不知道的深厚情感去摹绘，他为我们发现了一个小小的感情世界，所有时代的所有人都在一种混乱状态中经验到这个世界……[27]

对十九世纪五六十年代的法国作家和艺术家来说，颓废的概念多数时候不是直接联系着进步的概念，就是间接联系着现代发展的“歇斯底里”给人类意识造成的影响。龚古尔兄弟在1864年谈到一种“现代的忧郁”，他们把这视为社会需要加诸人类心灵的不可忍受的压力的结果，这个社会处于在各种意义上进行“生产”的躁狂中。同下面引自龚古尔兄弟《日记》中的段落相比，也许难 167

于找到一种同启蒙的乐观进步观念构成更鲜明对比的观点；在下面的段落中，进步与神经官能症是一回事：

> 自人类存在以来，它的进步、它的成就一直同感觉相类似。每一天，它都变得神经质，变得歇斯底里。而关于这种活动……你能肯定现代的忧郁不是源自于它？何以见得这个世纪的疯狂不是源于过度工作、运动、巨大努力和剧烈劳动，源于它的理智力量紧张得几近爆裂，源于每一领域中的过度生产？[28]

与龚古尔兄弟同时代，埃米尔·左拉谈到“进步病”，他在自身时代的各种表现中发现了这种病的症状，包括在文学中：“我们病了，肯定是的，因进步而病……这种神经对血液的胜利决定了我们的行事方式，我们的文学，我们的整个时代。”[29]

从术语上说，对于颓废的这种增强了的意识可以解释形容词“décadent”的复活。这个词流行于十六世纪的法国(布朗托姆)，嗣后被弃置不用，也许是由于它带有新造词的特征，而这不适合十七世纪新古典主义的纯粹主义要求。在英语中，《牛津英语词典》告诉我们，“颓废的”早在1837年就已被使用(卡莱尔在其著名的《法国革命史》中谈到“那些没有理想会在其中生长或绽放的颓废时代”)。也许是卡莱尔在他研究法国革命的过程中偶然碰到了这个词；然而实际的情况是，在十九世纪前半期，主要的法语词典(利特雷、哈茨菲尔德、罗贝尔)都没有就这个形容词的用法给出任何实例。有意思的是，即使在十九世纪五十年代之前“décadent”已被零星使用，只是在此之后它才经历了一个语义丰富过程，而这在十九

世纪八十年代又导致一些新的、常常是嘲讽而花哨的词被创造出来，如动词“décader”，或“décadisme”、“décadentisme”之类的名称。后面我们将看到，只有后一个词得以存活，并成为——不在它的起源国而是在意大利——一个重要的批评范畴(“decadentismo”)。 168

颓废所产生的困扰，以及与颓废有关的词语的渐趋流行，都构成十九世纪前半期一个独一无二的语义事件发生的原因，这就是，由这个形容词相应地形成同形名词：“decadent”(一个颓废的人)。十九世纪六十年代期间，龚古尔兄弟在他们的《日记》中使用了这个词——例如，一条记载中引述了泰奥菲勒·戈蒂埃对两兄弟说的话：“我们三人以及其他两三个人，我们病了。我们不是颓废者，而是原始人；不，还不是，而是奇怪、无定规、崇高的个人。”[30]在十九世纪八十年代早期，龚古尔兄弟自己已被认为是颓废者，而这发生在具体的“颓废主义”运动于1886年开始之前。更甚于此的是，他们被认为是当代颓废风格的突出代表，被认为是“出于自身选择的颓废者”。[31]

对龚古尔兄弟作出这种描述的是保罗·布尔热，他是第一位毫不动摇地既接受颓废这个术语又接受颓废这个事实的法国作家(不像波德莱尔甚至戈蒂埃)，也是第一个以有关颓废作为一种风格的成熟哲学和美学理论来表明这种接受的人。尽管布尔热几乎肯定读过尼扎尔[32]，他的观点却不仅未受尼扎尔极其明显的保守主义论辩的影响，而且有着质的不同——远为复杂和深刻，这部分是由于他个人对“可怕”颓废现实的认同。布尔热从内部来谈论颓废，带着确定无疑的戏剧口吻，其方式预示了几年后尼采对待颓废的态度。即使是布尔热最早关于颓废的论述(1876)，也传达出一

种个人介入的感觉：

> 我们接受……颓废这个可怕的词……颓废，但精力充沛；颓废时期在作品上成就较少，它却优于有机的时期，因为它天才麇集。它的不规则的、暴力的创造展现出更大胆的艺术家，而无
> 169 畏是一种尽管我们不具备却会引发我们同情的美德。[33]

布尔热在他论波德莱尔的文章中提出一种"颓废理论"（他自己的话），这篇文章发表在《新批评》（1881 年 11 月 15 日）上，并在《当代心理学论文集》（1883）中重印。在具体从风格上着眼之前，他看待颓废的方法是广义社会学性的，而且明显受到那个时代盛行的科学时髦的影响（社会现象的生物学解释，进化论，遗传理论，等等）。布尔热认为，有"有机的社会"（在其中各组成部分的能量服从于"总机体"的目标和需要）和颓废中的社会，颓废中社会的特征是"无政府"的程度日渐其深，以及社会结构各种元素之间的等级关系逐渐松弛。颓废社会是高度个人主义的："一旦在已取得的富足和遗传的影响下个人生活变得不切实际地重要，社会机体就变得颓废。"[34]这些都不是很有独创性的见解。只有当他在社会的趋于个人主义和艺术语言的"个人主义"表现形式之间建立起类似关系时，布尔热的理论才变得真正有意思和富有成效。艺术语言的"个人主义"表现形式典型地属于"颓废风格"：

> 一条规则既支配着另一个机体的发展也支配着它的颓废，这个机体就是语言。颓废风格是这样一种风格，在其中书的统

> 一性瓦解以为书页的独立腾出空间,书页瓦解以为句子的独立腾出空间,句子瓦解以为词语的独立腾出空间。[35]

如果我们承认个人主义的概念居于任何颓废定义的核心,那么显而易见的是,除了从国家主义和单纯军事强力的观点看它们不可取外,颓废时期会有利于艺术的发展,而且更一般地说,会最终导致对于生活本身的一种审美理解。宁取颓废而不取它的极端对立面(即原始主义),至少从文化上说显得是一种合理的选择。因此,布尔热进而说,我们有权"宁取颓废的雅典人的失败而不取 170
强暴的马其顿人的胜利"。[36]这同样适用于文学颓废。在此作者采取了一种福音传道式的调子:"那么就让我们沉迷于我们的理想和形式的不寻常性吧,就算我们把自己禁锢在一种被忽略的孤独中也罢。那些投奔我们的人将真正是我们的兄弟,为什么要把那些最私密、最特殊、最个人的东西为别人而牺牲呢?"[37]在布尔热那里,对颓废事实的理性认知,同把颓废作为一种文化风格在美学上予以推崇,这两者之间的界线差不多被彻底弄模糊了。在他那里,我们可以说,现代性的相对主义导致了理论上无羁束、无政府的颓废个人主义,这种个人主义虽然有着破坏性的社会后果,在艺术上却是有益的。颓废风格只是一种有利于美学个人主义无拘无束地表现的风格,只是一种摒除了统一、等级、客观性等传统专制要求的风格。如此理解的颓废同现代性在拒斥传统的专暴方面不谋而合。

颓废欣快症

在1883年，也就是布尔热论波德莱尔的文章在《当代心理学论文集》中重印的那一年，魏尔兰在《黑猫》杂志上发表了他著名的十四行诗“衰竭”（收在他1885年的诗集《昔日与新近》中）。这首诗可用做某种团体宣言，这个团体随着《颓废者》（1886）杂志的出现而发起了名为“颓废主义”的短命运动：

我是颓废终结时的帝国
看着巨大的白色野蛮人走过
一边编写着懒洋洋的藏头诗
171 以太阳的疲惫正在跳舞之时的风格……

对于现代颓废概念史远为重要的一件事，是于斯曼的小说《逆流》于1884年出版。对临近世纪末时期的读者来说，《逆流》不仅仅是又一部谈论颓废主题的书：它实际上是颓废的巅峰，是一部关于颓废趣味和癖好的百科全书，这些趣味和癖好涉及从烹饪到文学的一切事物。于斯曼的小说似乎既是颓废心理学——或者不如说心理病理学——也是颓废美学，在他的小说中这两个领域实际上不可区分。

为了理解这本书和它的主人公让·弗洛雷萨·德艾散特，重要的是要记住作者把现代性－人为性－颓废完全等同。在对德艾散特的描写中，前面提及过的波德莱尔对自然的嫌恶（导致对现代性

作为人为性的颂扬)被推向最极端。对人为性的崇拜,如《逆流》中所鼓吹的,是基于一种绝对否定－破坏性的想像。德艾散特并非真的试图使自己脱离自然;说他的态度是由他挫败、惩戒和最终羞辱自然的强烈欲望所决定的也许更为正确。他的审美主义不是一种逃避而是一种恒久的违逆自然。他对人为性的崇拜是一种对反常的崇拜。只要能使外在或内在的自然偏离其准则和规律,这位彻底的审美家就会因此而额手称庆。受着所有异常之物的吸引,他的想像力将恣意探索反常的领域,以追求一种被认为是既反自然又绝对新异的美。毫不奇怪,在这样一种情形中颓废具有吸引力。

德艾散特最精微的快乐也许是发现自然有时会服从于人类幻想的专横命令。我们不由想到,在决定了"他希望真花会模仿假花"[38]后,当他收到一些丑陋的杯芋和其他由乖戾园艺家们培育的奇怪花卉之后,他是何等的高兴。他的思考颇为典型:"大多数时候,自然本身不可能生出这类反常物种……"。[39]在其敏锐的研究著作《法国文学(1830－1900)中的颓废概念》中,A.E.卡特评论了 172
这一段落,他指出了于斯曼的人/自然关系观所涉及到的根本上反卢梭主义(即反浪漫主义)的概念:"人的介入往往产生某些必然反常和腐败的东西。就像人为性崇拜的所有其他方面,这是把正统的卢梭主义里外掉个个儿……马基·德·萨德的主人公以犯罪来凌虐自然,德艾散特则通过人为性来凌虐自然。"[40]

与我们对颓废概念的关切更直接相联系的是,《逆流》包含了文学颓废理论的各种主要元素,特别是在第三章(描绘德艾散特的拉丁藏书室)和第十四章(讨论了主人公所喜欢的十九世纪作家)

中。有一点很有意思，那就是德艾散特在1884年所做的大多数选择，特别是关于十九世纪文学的那些，都已为我们所谓的现代传统所确证。于斯曼拒绝浪漫主义和浪漫派修辞，他不喜欢巴那斯派所实行的反浪漫主义（戈蒂埃和勒贡特·德·里斯勒的诗歌最终被认为太完美和不能"向梦延伸"而遭摒弃[41]），他还主动认同于我们也许会称为"危机诗学"的东西，这些都标识了一些现代文学意识随后会循之发展的最典型线路。然而，我们必须注意到，如果说于斯曼的这些和其他一些美学观念得以存留，他自己的"颓废修辞"则大体上被遗弃了。在下面把马拉美作为诗人之最后者（尽管这一观点本身使我们觉得并非完全站不住脚，特别是如果我们考虑到马拉美自己关于"书"[Book]的乌托邦，这"书"是终极和绝对的文本，一旦被写出来，宇宙就不再有生存的理由）来颂扬的文字中，这一修辞再明显不过了：

> 一种文学的机体受到不可挽回的损坏，它被观念的时代削弱，为句法的无度所耗尽，它仅仅对那些使病人发热的奇癖敏感，
> 173 尽管如此它还在迟暮之中仓忙去表现一切，这种文学的颓废注定会弥补所有对于快乐的疏忽，并会留下有关苦痛的最幽微记忆——这种文学在其垂死的卧榻上，以最完美和精致的形式，在马拉美那儿得到体现。[42]

就颓废的审美化（aestheticization）而言，《逆流》也许代表了一个极端。就此而言，紧随于斯曼小说出版之后，颓废欣快症达至顶点的那个时期，是不可能指望会产生任何新东西的。然而事实是，

纯粹的颓废概念所涉及到的绝对审美主义,如德艾散特所设想出来的,实际上是一种站不住脚的立场。在小说中,德艾散特受到疯狂的威胁,他放弃了对于人为性的崇拜,并经验到彻底失败的苦涩滋味,尽管结尾留有他可能皈依基督教的前景。于斯曼在小说出版二十年后所写的前言中承认,创作《逆流》对他是一种净化,而且他还承认,尽管该书有意表现出悲观主义的观点,希望的种子却暗藏其中,它们是如此之多,以至于"这本书是我孕育之中的天主教作品的开头,在其中它已经有了完整的雏形"。[43]

在《逆流》之后,颓废的审美主义更加自觉于它的批判－论战功能,而较少把自己当成现代生活令人痛苦的不确定性和矛盾的解救之道。即使是在其最令人不快的形式中,审美主义也没有同各种对实际生活的关切相隔绝,不仅如此,它也不再被它的拥护者们认为与道德、宗教或政治信仰不相容。这值得强调,因为认为审美主义必然意味着对非审美事物全然不感兴趣的这样一种先入之见仍广为流传。从颓废主义向公开提倡革命观念的演变是一个很好的例子,它表明审美主义同对社会介入甚至是对暴力的崇拜可以携手并进。在详细论述前,我要插几句话指出,即使是一位像马拉美这样的诗人(他的审美超然态度确凿无疑,不管我们把它看成"颓废的"与否),也毫不隐讳他的下述信念:"在社会面前罢工"(en 174
gréve devant la sociétè)是现代诗人的职分。而且他自己是无政府主义的公开同情者。在世纪之交的英国,颓废审美主义最显著的代表人物是奥斯卡·王尔德,当他谈到为乌托邦辩护时,当他沉醉于关于社会主义(一种带有强烈无政府主义色彩的社会主义)胜利的未来主义思考之中时,他也表明了同样的趋向。[44]

在《逆流》出版后一年，颓废在巴黎已成为一个如此时髦的主题，以至于它竟被模仿；更有甚者，像《衰退：阿多雷·弗鲁贝特的颓废诗》[45]这类拙劣的模仿之作竟会被认真对待。无法确定的是，安纳托尔·巴茹这位《颓废者》(1886)的创办人和颓废主义的拥戴者，是试图使其杂志的名称暗指魏尔兰的十四行诗"衰竭"呢，还是他从《衰退》一书的成功中获得了灵感。毫无疑问的是，巴茹和他的朋友被颓废的概念所吸引，这个概念不仅是资产阶级平庸乏味的绝对对立面，而且是使资产阶级震惊(epater le bourgeois)的一种新手段。发表在《颓废者》杂志上各种宣言(巴茹所写)的攻击性调子使这一点无可怀疑。从形式上看，这些宣言可归入挑衅措辞方面的早期先锋派练习(在此使用"先锋派"这个形容词有着双重的理由：首先，是因为这些宣言显然昭示了稍后先锋派主张那种势不可当的风格；其次，是因为它们提供了一个极好的例子，表明政治激进主义夸张的语言如何能被用于文学论辩)。毫不奇怪，巴茹的宣言大多数情况下都是关于颓废的：

> 不承认我们处身其中的颓废状态将是迟钝至极的……宗教，习俗，正义，样样都在衰朽……在一种衰落文明的腐蚀活动之下，社会分崩离析…… 我们把这一页交付给谋杀式的革新，
> 175 交付给令人麻木的无畏，交付给三十六种基调的纷然杂陈，这三十六种基调同被称为公共道德的古老传统几近不相容。我们将是一种理想文学的明星……总之，我们将是永恒地叫嚣和宣谕着长生不老教义的马赫迪*，而长生不老乃胜利的颓

* Mahdi，伊斯兰教徒所期待的救主或领袖。——译注

废主义本质所在。[46]

然而,《颓废者》第二期的读者们得悉,颓废不过是对现代性的意识和对它的接受。进而言之,真正的颓废者不仅会使其作品同现代文明最突出的特征相谐调,而且会坚定无畏地表达一种进步的信条,一种对巴茹所谓"人性的攀进"的牢固信念。换言之,颓废者处在先锋地位(尽管并没有使用先锋这个词):

> 古代人属于他们的时代。我们希望属于我们的时代。蒸气和电力是现代生活两个不可或缺的动因。我们应该有一种同科学进步协调一致的语言和文学。这难道不是我们的权利吗?这不就是所谓的颓废吗?就算是颓废吧。我们接受这个词。我们是颓废者,因为这种颓废不过是人性向着种种理想的攀进,这些理想被认为是不可企及的。[47]

处在颓废欣快症的峰巅,魏尔兰——《颓废者》最著名的撰稿人——认为巴茹创造颓废主义这个名称不啻天才之举。在给《颓废者》的一封信(发表于1888年1月的那一期)中,魏尔兰写道:"颓废主义是一个天才的词,是一个将在文学史上长存的有趣发现;这种不规范的措辞是一种非凡的标志。它简短、方便、唾手可得,而且恰好排除了贬损性的颓废概念;它听起来富于文学性却不迂腐,它灵活而且有所突破。"[48]

但魏尔兰热情的言辞仅仅被《颓废者》用做宣传,而且丝毫不加谨慎和节制,不久他即在支持颓废运动这一点上冷静下来。我

们记得,在让·莫雷亚斯于1886年在《费加罗报》上发表《象征主
176 义》的宣言后,到1888年,已有越来越多反传统的巴黎作家发现这个新名称方便适用。那些宣称自己是颓废派的人往往被简单地等同于安纳托尔·巴茹的追随者,而巴茹自己的文学声望决不足以使人们相信他能领导一场真正的文学运动。当巴茹试图用魏尔兰的名字来抬高其杂志和它所代表的趋向时,他也许已经意识到了这一点。然而,不可理解的是,魏尔兰似乎非常不愿意扮演他出于文学策略方面的原因正被迫扮演的角色。巴茹本人变得日益政治化,并在1889年停办《颓废者》杂志,全力以赴于1889年9月的立法议会选举,以及他作为社会主义候选人竞选国民会议席位的那场一败涂地的运动。不管怎么说,当它停办时,《颓废者》已处在失去最优秀撰稿人的过程中。在1891年,巴茹痛苦地回想起他在克服先前文学朋友的"反动"偏见上的失败,有一段时间,他认为这些朋友能够参与到他削弱资产阶级社会大厦基础的宏大而雄心勃勃的计划中来。这里巴茹是作为一个服膺总体革命理想的无政府主义者在说话:

> 我的撰稿人的数量,他们学识的各异,他们的天才,这一切构成一种力量,这种力量如果用于破坏的目的,将会逐渐损毁社会结构的基础。有些人攻击所有制、宗教和家庭,另一些人会嘲弄婚姻并提倡自由之爱。还有一些人会称颂世界主义和普遍联合的好处。每一个人根据他的气质,通过书、舞台或报纸,都会为那种革命行动的综合在教育中的形成作出贡献,而没有了它,就只能取得部分和少许的进步。我的被吸引仅仅

是我的一种想像的结果。我的大多数撰稿人是公认的反动派，他们愿意粗暴地对待资产阶级的某些偏见，但他们不会为了世界上的任何东西来毁坏它们。科学对他们来说天真可厌，他们认为艺术同社会主义不相容。这一切他们都漠然视之。[49]

1889年之后，所有的迹象都表明，颓废欣快症在迅速消退，颓废主义只不过是世纪末巴黎躁动不安的知识氛围中众多转瞬即逝的时髦之一。[50]然而，在十九世纪八十年代期间，"颓废者"一词保留了它在前两个十年中所取得的积极艺术内涵，而瓦莱里也在"极度精致"(ultraraffiné)的意义上使用它。但这样一来这个概念变得过于含糊，以致它不能成为一个切实有用的批评工具。新创 177
造的词"颓废主义"受到了挑战，并最终被显然更具吸引力的"象征主义"所取代。这也许可以解释为何今天的法国批评家仅仅在一种非常狭隘的历史意义上来使用"颓废主义"这个名称，即用它来指十九世纪八十年代后期那些明确声言自己是颓废者，并团结在《颓废》或《颓废者》这类有着旗帜鲜明名称的期刊周围的诗人。"象征主义"最终有着同样的命运，也只是意味着众多平行或连续的现代文学运动中的一种。(奇怪的是，正如我们在讨论现代主义时曾经指出的，法国批评中并没有一个统一或总体的概念——在范围上堪与浪漫主义相比——能用来指称文学上的后浪漫或"现代"时期，这个时期在英美批评中被称作现代主义，在意大利批评中被一致命名为"颓废主义"[decadentismo])。

在法国，我们可以断言，像"颓废者"、"颓废主义"(décadisme

或 décadentisme)这样的概念已不可能摆脱有关它们风靡一时的记忆。惟其如此,尽管是在法国人们首次跨越了把有关颓废的一般观点同有关颓废的现代美学理想(颓废作为一种激进反传统主义的形式)分隔开来的鸿沟,我们却不得不到法国之外去追寻与现代性概念有关的文化颓废概念的进一步发展。

尼采论"颓废"与"现代性"

在他的后期著作之一《论瓦格纳》(1888)中,尼采指出,"颓废"
178 已成为他哲学生涯的核心主题:

> 没有什么比颓废问题更深切地引起了我的关注——我自有理由。"善和恶"仅仅是该问题的一个变种。一旦你获得了发现颓废症状的敏锐眼光,你也就理解了道德——理解了在它至为神圣的名义和价值准则之下暗藏着什么:贫困的生活,终结的意志,高度的倦怠。道德否定生活。[51]

这个简短的段落实际上综括了尼采思想的本质方向和创见,难以想像会有一种更好的方式能以同样精练简明的措辞描绘出他的贡献。

为了适当地理解尼采对于颓废充满激情的批评——实际上还有其哲学作为整体所具有的深刻辨证性——我们必须始终记住,他是作为一个懂得健康对于病态的价值,从而不可能认识不到疾病本身的哲学价值(没有疾病,健康不可能获得自我意识)的人,从

个人经验出发来谈论颓废的。在此意义上,正如他自己相当明确地指出的,他对于杰出的颓废者瓦格纳的攻击,即使是那些最猛烈的攻击,也始终包含着它的辨证对立面,亦即,感激:

> ……瓦格纳只是我的疾病之一。并非我希望对这种疾病不存感激之情。在这篇文章中,当我说出瓦格纳有害的主张时,我同样想说明对什么人来说他是必不可少的——对哲学家。别的人没有瓦格纳也许能行,但哲学家少了瓦格纳就不是什么时候都行。他必须成为他的时代的坏的良心——因为他需要最好地理解它……当一位今天的音乐家说"我恨瓦格纳,但我不再受得了任何其他音乐"时,我完全理解。但我同样理解的是,一位哲学家会宣称:"瓦格纳总括了现代性。没有别的出路,你首先必须成为一个瓦格纳派。"[52]

在《看哪，这人》(亦写于1888年）的一个著名段落中，尼采在更为一般的意义上谈到了他自身的双元本性。他把自己（“作为我父亲早已死了，作为我母亲却仍然活着并正在变老”） 179
描绘成“同时是一个颓废者和一个开端”，接下去还非常笃定地说：“对于上升和颓废的迹象，我比在我之前的任何人都有着更敏锐的嗅觉；在这方面我是最优秀的教师——两者我都知道，两者我都是。”[53]在同一章（“我为何如此聪明”）中，尼采讲述了他的疾病体验，他认为他的“辩证家的清明”即得益于这种体验，而辩证法本身，如他所强调的，是“颓废的一种症状”。[54]我从中摘引的那一节以下面这段对颓废的礼赞结束，其中充满了悲悯和

反讽：

> 漫长的、太过漫长的一连许多个年头对我意味恢复；不幸的是，它也意味着旧病复发，衰朽，和一种颓废的周期性。在所有这一切之后，用的着我说在颓废的问题上我富有经验吗？我来来回回地琢磨它们……从病人的角度看那些比较健康的概念和价值，以及相反，从一种富裕生活的丰足与自信俯视颓废本能的秘密运作——在这方面我有着最长久的训练，有着我最真实的体验……如今我懂得如何去颠倒视角，拥有这么做的本领：这是为何“价值的重估”也许仅仅对我才可能的首要原因。[55]

诸如此类的断言在防止对尼采思想做简单化解释方面也许不无作用，这类简单化解释屡见不鲜（它们倾向于把尼采思想的丰富性化约为粗暴的黑白式对比，或者相反，化约为一种根本的、不可消除的“含混性”），但这些断言只是部分地表明了尼采颓废概念的实际复杂性。为了充分意识到这种复杂性，首先就必须认识到在多大程度上颓废精神是欺骗性的，也就是说，要在最可信和健康的外表下去追踪它的破坏活动。在尼采看来，颓废的策略是典型的说谎者策略，说谎者通过模仿真理，通过使他的谎言较真理更为可信来进行欺骗。因此，在它对生活的憎恨中，颓废伪装成一种较高层次生活的崇奉者，而且因为它精通哄骗的艺术，它能够使虚弱显得像有力，衰竭显得像充盈，怯懦显得像勇武。颓废是危险的，
180 因为总是将自己伪装成与它相反的东西。

瓦格纳,这位"现代的卡廖斯特罗*",是一个"典型的颓废者,他对于他腐败了的趣味有一种必需感,他声称它是一种较高级的趣味,他懂得如何让他的趣味被当作法则、进步和满足来接受。"[56]按照这种逻辑,某种显得颓废的事物,某种确凿无疑地呈现出"衰朽迹象"的事物,也许同颓废关系不大或是毫不相干。举例来说,我们不妨想想《快乐的科学》中的两段箴言(I,23,24)。第一段题为"腐败的迹象",尼采写作这一段时脑子里想着的显然是罗马颓废时期,而它最终也成为重新估价该时期和为该时期正名的一种尝试,以破除那些通常用来描绘该时期的陈词滥调(腐败,迷信,衰竭,道德败坏,等等)。在这位哲学家的锐利目光下,所有这些消极特征都显露出一种积极的内容。尼采认为,迷信"实际上是启蒙的一种征兆",因为"同那些皈依宗教的人相比,迷信的人更大程度上是一个人;一个迷信的社会是一个有着许多个体的社会,它必然喜爱个体性"。[57]他还进一步表明,理所当然地把腐败和颓废相联系也是不正确的:

> 普遍受到忽视的是,辉煌灿烂地表现在战争和类似战争的运动会中的古代民族能量和民族激情,如今已转变成无数的私人激情……恰恰是在那些"衰竭"的时期,悲剧会遍布家庭与街巷,会诞生伟大的爱与伟大的恨,而且知识的火焰会照耀苍穹。

---

* Cagliostro(1743—1795),意大利江湖骗子、魔术师和冒险家,流窜欧洲各大城市,以兜售假药、算命等行骗,因触犯刑律被判无期徒刑。——译注

我们在论述的结尾部分被告知，这类“腐败”的时代“是那些苹果从树上坠落的时代；我指的是个人，因为他们带有未来的种子……腐败仅仅是用来指一个民族的秋天的一个低级词。”如我们将会看到的，对尼采来说这样一个自然过程并不必然同颓废相联系，颓废是意志状况的一种现象——它是生活意志的丧失，这种丧失促成了
181 一种针对生活的复仇态度，并通过憎恨(ressentiment)来表现自身。[58]

照这么理解，颓废——总是涉及到自我欺骗——是一种恒久的危险，属于每一个时代，而不仅仅属于那些习惯地被认为颓废的时代。与上面刚刚引述过的那段箴言相比，题为“各种不满足”的那段箴言同实际颓废的问题要接近得多。但是在这里，处在弥漫于《快乐的科学》全书的那种非神秘化情绪中，尼采又一次选择去指出真实颓废(同他称为“中国式‘快乐’”的那种可怕选择相对立)的一些有益后果。箴言以一种典型的尼采式区分开头，这种区分的一方是弱小的和准女性的类型，另一方是强壮的或男性的类型，但这种区分是以一种出乎意料的方式提出的，至少对受到有关尼采的种种流行滥调影响的读者来说是如此。女性类型赋有一种“使生活变得更美、更深沉的感受力”，它自中世纪之后盛行于欧洲。它偶尔受到欺骗，并满足于“些许的陶醉和奔放热情，尽管它从不能整个儿得到满足，还为其不满足的不可救药所苦”。尼采强调，这种类型应对“现实灾难的延续”负责，但同时，没有了它，“备受称颂的欧洲不断进行变易的能力也许根本就不会存在，因为在那些不满足者中间强者的要求太过残酷”。

相反的情况在中国发生过，在那儿“大规模的不满足和进行变

易的能力在几个世纪前就已经绝迹”。同中国的选择相对照，欧洲的“女性式不满足”最终被表明是一种真正的福气：

> 欧洲的社会主义者和国家崇拜者，以及他们让生活变得更好更安全的措施，也许易于在欧洲确立其地位；中国的状况和一种中国式“快乐”也是如此，只要它们首先能够根除那种较病态、较柔弱、更女性化的不满足，以及那种至今仍在我们这儿极度繁盛的浪漫主义。欧洲是病了，但她应该无比感激的她不可救药，感激在她磨难中的永恒变易：这些始终新异的状况……已最终生成了一种理智兴奋性，这种理智兴奋性接近于天才，并且在任何情况下都是天才之母。[59] 182

尼采对欧洲精神（他把它同德国国家主义令人窒息的狭隘性相对比）的喜爱，以及他关于危险地生活的著名格言，应该根据上面刚刚提到的那些观点来理解。至于颓废，最重要的是要识别它，意识到它，而且不被它的种种伎俩和伪装所误导。被尼采后期遗著的编者们收入《权力意志》的一系列笔记表明了这一点。由于它是生活一个无法回避的方面，颓废不是什么需要与之作斗争的东西；它是一个必然的现象，属于每一个时代和每一个民族。需要与之作斗争的是机体健康部分的感染。[60]必须始终记住，对尼采来说，这种感染并非生理学的问题（在生理学上衰败同生长一样合乎自然），而完全是心理的问题。

因此，一个人可以是有病的或虚弱的却无需是一个颓废者：只有当一个人冀求虚弱时他才是颓废者。区别在于实际的生病和病

态的不同(对后者做道德推论就是"在敌人面前退让和隐忍")。尼采强调:"健康与疾病并非本质上不同……不应该把它们理解成为争夺活的机体而战并把它变成角斗场的截然不同原则或实体。那是愚蠢的扯淡……"[61]因而,颓废作为一种心理、道德或美学的自我欺骗而出现,而作为这种自我欺骗的结果,就像尼采所说的,虚弱成为一种目标。

有关颓废的最有害神秘化导致把原因和结果混淆。颓废精神使正常的视角虚假化,使它的结果看起来成为了它的原因。如果这种误解不驱除,同颓废做斗争(同它所认为的原因,这些原因实际上只是它的结果)就将是一个全然堂吉诃德式的举动,这种举动只会走到其目标的反面,即促进颓废。尼采多次强调了这关键的一点:

> 人们混淆原因和结果:人们未能把颓废理解成一种心理状况,
> 183 并把它的结果误当成这种不适的真正原因;例如:所有的宗教道德。[62]

如果我们接受雅斯贝尔斯著名的方法论忠告,在尼采的著作中寻找与上面引述过的那些话相矛盾的段落,我们很快就会认识到这一点儿也不困难,并且认识到在他的大部分著作中,这位哲学家事实上都是人是一种"幻想动物"这一观点的公开维护者。作为"幻想动物",人的伟大由他的幻觉意志(will to illusion)、由他发明一整套使现实虚假化的幻想概念和欺骗机制的能力得到衡量。实际上在尼采的大量箴言中,数学和逻辑概念,科学法则,以及像理

性、真理、原因、结果、主体和客体这一类的基本哲学概念，都被认为仅仅是虚构；而且在这些箴言中，人类知识被看成全然的隐喻活动。汉斯·费因格尔在他的《“仿佛”哲学》中以重要的一章论述尼采，并提供了丰富的——如果说不乏偏见的话——引语以支持他的主张，他认为查拉图斯特拉的作者是一个“幻觉意志”的哲学家，是一个“仿佛形而上学”(Metaphysic of As-if)的先驱。[63]费因格尔显然意识到了这类概念对于美学(它们来源于美学)和伦理学的意义，但他的讨论仅限于有关认识论的问题。就此而言，我们可以指责他回避了一系列问题，而这些问题无论有多困难，也应被一个对尼采著作作整体研究的学者提出来并予以解答。比如说，如果艺术的本性是审美游戏和渴望幻觉，为什么瓦格纳会被指控为一个幻觉主义者和说谎者？瓦格纳的说谎中如此成问题的是什么，特别是对一个能写出下述文字的人来说(引文出现在费因格尔的著作中)：“哈，现在我们必须拥抱非真实，现在错误终于变成一个谎言……”？[64]

费因格尔的一般做法是只选择尼采在其中谈到说谎、神话化和虚构的段落，而忽略所有那些在其中达了明显相反观念的段落。尼采有时候在坏的意义上接受虚构这一事实仅仅被简略而无关紧要地提到，尽管他指出了“坏的虚构”同“道德建基其上的那些概念”之间的关系。[65]但费因格尔显然没有分享尼采的反宗教情感。 184
这使得他在论尼采一章的结尾推测，若非为疾病所中断，后者的哲学生涯会采取什么样的方向。“他不会废止《反基督》……但他将会以同样无情的坦率去表现‘邪恶事物的正面’：他将会‘证明’那些宗教虚构的有用性和必要性。”[66]谁知道呢？

不管怎么说，为了理解尼采对于颓废的态度，重要的是要认识到，对他来说，无论是真理还是谬误、虚构或谎言，仅就它们自身而言并无任何价值。只有就它们同生活的关系，就它们是促进还是妨碍生活来看，它们才会具有积极的或消极的价值。就像格奥尔格·齐美尔在他的文章“现代文化的冲突”(1914,1918年发表)中指出的，尼采

> 从生活本身之中发现了生活的目的，这种目的是受到外部的否认的。这种生活就其本性来说是增值、丰富和发展，它趋向于完满与力量，趋向于一种从它本身流溢而出的力与美……惟有生活的原初事实才提供了意义与尺度，积极的或消极的价值。[67]

正是这种对生活的极端珍视，为尼采重估一切价值的宏伟计划提供了根据，并可以解释其思想狂热的辩证特质。

因此，尼采能够为超道德意义上的说谎辩护(如在为费因格尔所强调的1873年片断《论超道德思考中的生存与谎言》中)，并且能够把瓦格纳的音乐作为颓废说谎的范例加以拒绝而不会自相矛盾。完全是一个视角问题，在此想想尼采曾把他自己的哲学说成“视角主义”(perspectivism)也许不无益处。在下面两者之间有着巨大的区别：人们借以认识到真理是虚构(生活的一种创造，旨在帮助它达到自己的目的)的视角，和颓废者借以把真理特性归于某种虚构的视角——这种虚构在某些情况下甚至以生活的名义获得
185 了根据。如果我们把自己置于第一种视角，我们心智所努力的就

是一种富有成效的方向，在其中幻象变得自觉——而自觉通常是一种解放和提升生活的力量。相反，当我们把幻象当成现实，当我们赋予它以真理的“道德”荣光时，我们就使自己盲目于它的本性，并成为无生命教条的奴隶。尼采似乎暗示，道德戕害了幻象有生命力的方面(也是意识会使之更强的方面)，并开启了坏信念和自我欺骗之门。尼采认为存在于真理与虚假、现实与想像或知识与创造之间的复杂关系，可以同样有效地用于生活的目的和相反的憎恨与报复生活的目的。这种观点实际上并无内在不一致之处。

从一种术语学的角度看，下面这一点是很有趣的：尼采是在比较晚的阶段开始使用“颓废”（用法语的拼写形式)一词的。有人认为，阅读保罗·布尔热的《当代心理学论文集》(1883)对尼采采纳这个术语具有决定意义，但瓦尔特·考夫曼排除了这种错误看法，他指出该词首次出现在大约写于1878年的一个文本中，是在布尔热的《论文集》出版的五年之前。在该文本中，尼采说塞万提斯的《堂吉诃德》“属于西班牙文化的颓废”。[68]然而，毫无疑问的是，尼采从布尔热那里获得了“颓废者”这个名词，布尔热是第一个使用该词的杰出法国作家(如我们已经看到的，它出现在龚古尔兄弟《日记》里那些较早的标明了日期的记录中，但《日记》只是在1887年才开始发表)。同样明显的是，在读了布尔热的书之后，尼采运用了“颓废风格”这一特定术语。不仅如此，在《论瓦格纳》中，尼采有关“颓废风格”的著名定义显然是在译述布尔热的思想：

> 每一种文学颓废的标志是什么？生活不再作为整体而存在。词语变成主宰并从句子中跳脱而出，句子伸展到书页之外并

> 模糊了书页的意义，书页以牺牲作品整体为代价获得了生命
> 186 ——整体不再是整体。但这是对每一种颓废风格的明喻：每
> 一次，原子的混乱，意志的瓦解……[69]

一个突出的事实是，这个借用的段落放在《瓦格纳的没落》和其他尼采晚期著作的语境中来读，就不仅显得具有独创性，而且确实具有独创性；之所以如此，是因为尼采联系于颓废概念的那些复杂而富于辩证矛盾的含义使它得到了丰富——其得到丰富的程度使人们能够把它看作尼采自己"单子论"风格的定义，就像瓦尔特·考夫曼所认为的那样。[70]就此而言，应该十分严肃地对待尼采关于自己已经是一个颓废者——一个"自我克服"的颓废者——的申言。同时，这样一种明显的译述能够获得原作所不具有的意义与特质的事实（富有悖论意味的是，布尔热今天还能被记住似乎主要是因为尼采对他的赞扬），可以驳斥夸大这位特定法国作家对这位德国思想家的影响的做法。这么说也许更正确：尼采对"颓废"和"颓废者"这两个法语词（后一个词几乎可以肯定是取自布尔热）以及布尔热文化颓废理论的某些方面的采纳，是他长期而密切地熟悉法国文学与哲学的结果，也是他思考自十七世纪以来法国颓废这一较广泛主题的结果。如我们在前面已看到的，在 1848 年之后，颓废的感觉在法国广为流行，而且在 1870 年以后，这种感觉的程度急剧增强。尼采的受惠于布尔热，应放在众所周知的尼采与法国文化的契合这一背景中来看，这种契合已得到令人满意的研究，其中之一是由 W. D. 威廉斯在他的《尼采与法国人》中作出的。[71]

颓废和颓废者这两个词给尼采提供了综合和统一大量相关概念(没落、堕落、病态等)的机会,这些概念是他的生/死辩证法的构成元素。他的颓废概念实际上源于他对德国文化现代性的反动(早在1873—1874年他的“无时间性”的强有力观念中就很明显), 187
以及他对浪漫主义的批评——他是首先强调浪漫主义与现代性关系的人之一;这两方面的原因要甚于他对法国文化的态度。尼采把浪漫主义作为颓废的一种表现形式加以拒绝,这使我们想起歌德的名言,“古典是健康的,浪漫主义是病态的”。尼采生机论哲学的另一核心观点也可以联系到歌德同样著名的思想,即“生活的目的是生活本身”。我们可以说,同尼扎尔之后的法国保守主义批评及其公开将浪漫主义和颓废相提并论的做法相比,歌德对作为浪漫主义批评家的尼采有着远为深厚的影响。在很大的程度上,正是歌德思想中他最为推崇的东西,使得尼采能够诊断出他青年时代两位伟大偶像叔本华和瓦格纳所患有的“浪漫病”。甚至尼采早期对狄奥尼索斯精神和阿波罗精神的区分也可能要归因于歌德,而他后来对这种区分的修正则肯定是得益于这位“现有最好的德语书”(《与艾克曼的谈话》)的作者,在他的修正中,狄奥尼索斯精神,包括阿波罗精神,变得与颓废的浪漫主义相对立。有趣的是,正是老歌德体现了尼采在他的哲学生涯将近结束之时所设想的狄奥尼索斯精神。在《偶像的黄昏》(发表于1889年初)中他写道,歌德“并非一个德国的事件,而是一个欧洲的事件”:

……通过回归自然和追怀文艺复兴的自然性而克服十八世纪的宏伟努力——在这个世纪来说是一种自我克服……他让有

> 限的视野包围着自己；他没有退出生活，而是将自己置于生活之中；他无怯懦之心，而是尽可能地担当自己、掌握自己、接纳自己。他企求的是总体性……在一个有着不现实观点的时代当中，歌德是一个无可置疑的现实主义者：他对与此相关的任何事物说"是"——而他的经历不比叫做拿破仑的那位现实主义者伟大……这样一个已经自由了的精神站在宇宙之中，带着快乐而轻信的宿命论，相信惟有个体是可憎的，相信在整体
> 188 中一切皆是受到尊敬与肯定的——他不再否定。然而，这样一种信念是所有可能信念的极致：我已经用狄奥尼索斯之名给它施洗。[72]

作为一个历史人物，歌德也许是尼采愿意比较具体地给出的最接近他所理解的"超人"的实例。但在一个为"倦怠本能"与"情感浪漫主义"所支配的颓废、"混乱"和"极度困惑"的时期，歌德"仅仅"是一个"插曲"："难道十九世纪……不只是一个被强化和残暴化了的十八世纪，亦即，一个颓废的世纪吗？"[73]

只有考虑到尼采对叔本华和瓦格纳的批评的细节，同时考虑到他对歌德所象征的精神的崇敬，他的颓废理论才能显露出它的全部哲学和美学意义。尼采同叔本华和瓦格纳两者的论辩充满着至为强烈和真诚的理智情愫，就他的颓废概念来说，这种论辩比他有关从卢梭到波德莱尔的法国颓废者的任何言辞都更富启发性（卢梭显然是所有法国思想家中受到最猛烈攻击的）。考察尼采哲学同叔本华的关系会使我们走得太远，进入一些在此同我们并无直接关系的问题，因此我将让自己限于讨论瓦格纳的"情形"。这

将为把尼采的颓废观置于他的一般艺术观念这个较大框架中提供机会。

像哲学一样，艺术旨在服务于生活，它的具体任务是以一种在美学上有意义的方式组织经验。问题是：艺术促进的是哪一种生活？尼采说

> 每一种艺术，每一种哲学，都可以视为一种救助，它要么服务于正在成长的生活，要么服务于正在没落的生活：它总是以受难或受难者为先决条件。但有两种受难者：首先是那些因生活过度完满而受难的人，他们需要一种狄奥尼索斯式的艺术，以及一种对于生活的悲剧洞察力与观点——其次是那些因生活的贫乏而受难的人，他们需要艺术与哲学、镇静、阒寂、风平浪静的海洋，或是另一方面，疯狂、骚动和麻木。向生活本身 189
> 报复——对那些如此贫乏的人来说，这是最能获得满足感的一种疯狂！[74]

在艺术的谱系中，尼采认为音乐一般来说是后起者，在任何特定的文化中，它都是作为典型的秋季产品而出现的：

> 在各种艺术中，音乐作为最后的作物而出现……它最后一个来临，在秋天，当它所属的文化正在暗淡之时……惟有莫扎特把路易十四时代和拉辛与克洛德·洛兰的艺术变成了清音泠泠的黄金；惟有在贝多芬和罗西尼的音乐中十八世纪才高歌引退……所有真正的、独创的音乐都是天鹅之歌。[75]

然而,这并不意味着所有的音乐都是颓废的。如前面已经指出的,对尼采来说,颓废是一个“意志”问题,是一种“理想”,它不是没落本身(没落乃生命的一个事实,否认它就是胆怯),而是接受和促进没落。即使是在现代性压倒一切的颓废情形中,尼采也承认一种音乐的可能性,这种音乐“不再像德国音乐那样有着浪漫派的起源……而是有着狄奥尼索斯式的起源”。[76]《论瓦格纳》的第一节提供了一个例子:比才的《卡门》,被认为是瓦格纳式颓废的绝然对立物。如果我们反过来理解尼采描述比才的词句,我们就以集中的形式获得了他反对瓦格纳的主要论点。

> 这种音乐对我来说显得完美。它轻快、柔婉、雅致地到来。它是快乐的,它不费力……这种音乐是邪恶的,隐隐中带有宿命论色彩的:同时它仍然是通俗的……它的奥妙属于一个种族,而非某个个人。它建构,它组织、完成:因此它构成音乐中息肉的对立面,“无限的旋律”。在舞台上曾听到过更令人痛苦的悲剧口吻吗?没有鬼脸。没有造作。没有风格宏伟的谎言。[77]

至于瓦格纳,他将浪漫派的颓废精神推向极致——他是伟大的说谎者:他的“音乐从不真实。但它被当成真实的……”[78]这里
190 “真实”在有限的意义上意味着“忠实”于音乐本身的特征,“忠实”于音乐作为一种自律艺术的特征,正是这种自律性使它在美学上获得存在的理由。瓦格纳的说谎就在于他把音乐用于本质上非音乐的目的。这里尼采运用了一个自尼扎尔之后在颓废理论中很

常见的概念,我们记得,尼扎尔指责维克多·雨果用词语作画,也就是说,用词语去获得那些典型地属于一种不同于诗歌的艺术的效果。但尼采的洞察力远远较尼扎尔和其他先前的颓废理论家深刻。瓦格纳对音乐的歪曲不代表对一门艺术之特性的一种偶然偏离——它表达了现代性的整个危机,这种危机表现在尼采所说的“戏剧政体”(theatrocracy)中,他的这种说法非常富有启发性。瓦格纳是一个“无与伦比的表演者”,一个演员。他不是一个误入歧途的音乐家,也不是一个诗人,他只是一个天才的演员——“他成为一个音乐家,他成为一个诗人,因为他体内的暴君(他的演员天才)迫使他如此。”因而,

> 瓦格纳不是一个出自本能的音乐家。他用以下方式表明了这一点:抛弃音乐中所有的规则性,更具体地说也就是抛弃音乐中所有的风格,以便把它变成他所需要的东西,戏剧修辞,一种表现的手段,一种强调姿势的手段,一种暗示的手段,一种创造心理生动效果的手段……他是音乐语言中的维克多·雨果。他总是假定人们首先得允许在某些情况下音乐可以不是音乐,而是语言、工具和戏剧辅助手段。如果不是托庇于一种非常宽容的戏剧趣味,瓦格纳的音乐根本就是糟糕的音乐,也许是所有音乐中最糟糕的。[79]

瓦格纳和维克多·雨果之间的比较极其有趣。尼采是否在布尔热之外还知道了尼扎尔呢?后者曾把他的颓废理论具体应用到维克多·雨果身上。不管怎样,尼采——想想他的哲学和美学信念

——天生就倾向于不喜欢雨果的整个人格,特别是他的社会浪漫主义。即使尼采熟悉尼扎尔对雨果的拒斥,他也通过比较雨果和瓦格纳开启了一种认识现代颓废现象的全新视角。同"精英主义"的颓废观相反,尼采属于最早强调颓废艺术取悦群众(crowd-
191 pleasing)特性的人,这种特性既表现在雨果也表现在瓦格纳的作品中:

> 维克多·雨果和理查德·瓦格纳——他们意味着同一件事:在没落的文化中,任何由大众来做决定的地方,真实性就变得多余、可鄙,变成了一种有害无益之物。惟有演员还能唤起巨大热情。[80]

值得指出的是,在强调比才音乐的"通俗"特性时,尼采谈到了雨果和瓦格纳之类艺术家对大众的吸引力。现代性导致戏剧政体,因为"戏剧是一种趣味上的大众崇拜:戏剧是大众的反叛,一种针对好趣味的平民公决。——这正是瓦格纳的情形所证明的:他赢得了群众,他败坏了趣味,他甚至破坏了我们对于歌剧的趣味"。[81]在此尼采非常接近于就二十世纪中期将由媚俗艺术一词来指称的事物提出一个定义。媚俗艺术是作为一个审美范畴的坏趣味。同时,尼采在此引入了"大众的反叛"这一较大主题——由于奥尔特加·Y.加塞特1930年富有争议的著作《大众的反叛》,这个主题变得众所周知。

尼采肯定意识到了基督教的现代危机。这个伟大的颓废宗教经历了一个解体的过程,该过程以较大的规模开始于十九世纪八

十年代期间，在同一个世纪里，哲学家尼采发现了现代性最早的准确无误标志。但是，他为何要说现代性本质上是颓废的呢？这个问题的答案可以测度出尼采的思想同前辈和同时代历史哲学家们相比所具有的原创性：现代性从基督教中继承的不是一套符号（其中一些令尼采着迷），而是一种深沉的憎恨精神，对于生活的敌意。而且没有了基督教的特殊符号和教条也无损于这种敌意，它把全部的“现代”世俗理智神话用于自己的目的。尼采敏锐地直觉到，现代性的时间意识同犹太－基督教的时间概念并无本质的不同，192
正是这种直觉使他把“永恒回归”的观念变成了他哲学的核心。

尼采是最早指出表面上反基督教的现代性暗中受惠于基督教的西方思想家之一。这种观点为人接受，半个世纪后，奥尔特加·加塞特——也许是最有才华的尼采追随者——差不多是理所当然地强调基督教对于现代性的影响。在《现代主题》一书“对生活的各种评价”一章中，奥尔特加写道：

> 现代各时期代表了一场对基督教的圣战……到十八世纪中期，据称要来临的神圣世界已烟消云散。今世乃留给人类的一切……最近几个世纪的思想尽管是反基督教的，我们却看到它却采取了一种同基督教生活态度极其相似的生活态度。

之所以如此，是因为现代的“文化教义”只不过是“一种没有上帝的基督教”。从现代文化“进步主义”的角度，奥尔特加强调，

> 生活本质上是一种现时事实，它的意义和价值永远都保有对

一个更文明的黎明的意识，它就如此延续着。真实存在永远处在从属的层次上，仅仅是通向一个乌托邦未来的一种过渡。文化的教义、进步、未来主义和乌托邦主义都是一种独一无二的主义。[82]

奥尔特加在很大程度上以尼采的精神总结说，同基督教和现代世界相比，在古代世界中，生活较少受到“超生命价值”(trans-vital values)的影响。

尼采会说，超生命的价值根本上就是反生命的价值，从而也是颓废的标志。当颓废把生活本身的之外的意义归于生活时，当它引入一个救赎的“彼岸” 的观念时(无论这个“彼岸”是根据基督教的“死后生活”还是根据现代的世俗乌托邦构想出来的)，它就是在
193 反对生活。从美学上讲，现代颓废者——以瓦格纳为代表——可以很容易地从革命主义走到虚无主义再走到基督教。所有这些可供选择的形式都表达了同样的对于救赎的基本需求，并试图颠覆真实生活的“趋附”(Yes-saying)精神。但是在一个没有颓废的世界中，生活如何才能自觉地意识到它的意义呢？如果没有颓废——没有诱惑，人们又如何践行必不可少的克己艺术呢？尼采没有回答这些。没有颓废——没有一种真正的危险，道德(或非道德)勇气的概念，戏剧和悲剧意识的概念，还有尼采哲学的许多其他核心概念，就全然没有了意义。归根结底，尼采不仅仅是把自己作为一个颓废者在克服——富有讽刺意味的是，他还创作了最完美的“荣耀归于颓废者”。

尼采的颓废理论最终是一种意识形态理论和一种意识形态批

评。尽管通行的"虚假意识"意义上的意识形态概念来自于马克思,应该说,尼采对颓废特别是现代颓废的分析,构成了对一般意识形态做全面而激进批评的最初尝试,其中还特别强调了现代资产阶级意识形态,包括有关现代性的各种意识形态。如果我们撇开马克思和恩格斯在意识形态问题上提出的零星观点不谈,在整个十九世纪,没有什么思想学说能稍稍接近尼采颓废哲学所具有的辩证复杂性和深刻性。卡尔·曼海姆是二十世纪知识社会学的领袖人物,他认识到马克思和尼采是新的意识形态批评的两个重要先驱。关于尼采,他写道:

> 现代意识形态理论和知识社会学的另一个源头要在尼采时时闪现的真知灼见中去找,尼采把这一领域中的具体观察同一种欲望理论和一种知识理论结合起来,这两种理论使人想起实用主义……从尼采往下而发展衍化出弗洛伊德和帕累托的原初冲动理论,以及他们通过把人类思想看成扭曲、看成本能机制的产物而得出的那些方法。[83] 194

马克思主义批评中的颓废概念

1963年,欧洲作家会议在列宁格勒召开,让-保罗·萨特在会上发言,他感到有必要就苏联作家和批评家在"颓废主义"问题上所持的严苛观点表示不同意见。那时候他已经自认是——也被认为是——马克思主义者。尽管不能认同苏联官方意识形态的一些

基本教条,但他决非对作为整体的苏联经验怀有敌意。他甚至对非斯大林化进程怀有强烈的同情。当时这一进程正如火如荼,看起来似乎有相当的理由表示乐观,虽然实际上不见得如此。因此,也许他认为拒绝“颓废主义”这一概念的时机已经到来,在这一概念中他看到了日丹诺夫主义的余孽。日丹诺夫主义是无所不在的斯大林主义专制的特殊文化形式。萨特非常客气地说,“我们的朋友们”(苏联作家)在对待文化颓废的问题时流于肤浅:

> 当他们说普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡是颓废作家时,通常他们并没有读这些人的作品……然而,这不是问题之所在。真正的问题是意识形态上的,这一点需要强调指出。要么我们接受一种极端天真与简单的马克思主义,说:“诸如此类的社会是颓废的,从而表现这一社会的作家也是颓废的。”……要么我们说:“一个颓废的社会向作家提出新的问题,在他自身的意识和创造活动中折磨他。”否则,在一个颓废的社会里还会有进步的人吗?因此,我们当然要说容纳并促生该艺术家的
> 195 社会同时也制约着他,但我们绝非一定要说这位艺术家是个颓废派。相反,他可以被新的社会治愈;而且我们无法断言,在与自身矛盾作斗争时,他就不能创造出可以为解放了的社会所运用的观念形式。[84]

与一种“天真”的观点交锋在理智上是危险的;论战者自己可能会不自觉地表现得天真和低级。当论战者既要抵制一些人的褊狭思想又不想触怒他们时,尤其可能如此。尽管萨特的话有些简

单,但就马克思主义的颓废概念而言,他的看法不无道理。也就是说,这一概念不应不加区别地运用到美学上。马克思本人曾指出伟大艺术的超意识形态特性,并在一段著名的文字(《政治经济学批判导言》,1857)中强调了审美发展的内在性(immanence)。其中他谈到了"在物质生产的发展和比如说艺术生产发展之间的不平衡关系";在强调古希腊文明落后性的同时,他指出了古希腊美的标准的永恒性,甚至是绝对的优越性:"困难并不在于认识到古希腊艺术和史诗是同特定的社会发展形式紧密相连的,而在于认识到它们为何迄今尚能给予我们审美悦乐,为何在某些方面仍被普遍视为不可企及的标准与典范。"[85]在马克思或恩格斯的著作中,没有一处可用来支持这样的观点:在没落的社会形式和艺术的颓废之间存在严格的平行对应关系。相反,如同马克思所说的,某些阶级的没落,"如中世纪骑士,为宏伟的悲剧性艺术作品提供了素材"。[86]

关于马克思主义思想语境中的艺术颓废概念,列宁格勒会议一年后,在捷克斯洛伐克举行的"颓废问题"讨论会上,萨特发表了更彻底和更富有勇气的看法。(这次会议的其他参加者是恩斯特· 196
菲舍尔、爱德华·戈尔德施蒂克尔和米兰·昆德拉。)萨特在会上说:

> 我认为我们首先要予以拒绝的是颓废的概念。很显然,颓废是存在的……但是只有严格地以艺术为基础,颓废的概念才能够得到界定和加以应用。艺术可能是颓废的吗?对于这一问题,我的回答是:可能,但只有当我们用艺术本身的标准来评判时才有可能。如果我们想表明乔伊斯、卡夫卡或普鲁斯

特是颓废的,那我们首先就要表明他们的作品是颓废的。[87]

萨特的观点归结起来,就是要在艺术的内在性和意识形态之间作出明确区分。意识形态当然能以诸多方式影响艺术,但审美价值从来就不是完全由意识形态决定的。事实上,审美价值之为审美价值,就在于它是超越意识形态的。

值得注意的是,马克思和恩格斯都没有谈到艺术的颓废问题。他们甚至没有使用这个词。然而,意义宽泛、应用在社会问题上的颓废概念,却是他们的历史唯物主义的构成要素。这一概念是由大量的术语来传达的,这些术语表明,当统治阶级不再扮演进步角色时——他们正是藉此取得权力的——就会没落、衰朽,而且必然会垮台。作为阶级斗争的产物,历史在每一个阶段都显示出新旧力量的冲突。这种冲突首先表现在物质生产的层面上,物质生产是历史发展的决定因素:更有效率的新生产方式出现了,为正在上升的阶级所推动;而统治阶级所支持的旧有社会形式(机构、法律等)日益变得与新生产方式的进一步发展不协调,当这种不协调构成危机时,整个社会就处于革命的动荡中。作为结果,一种新的秩序确立了。从根本上说,历史中的结构性变化可以在形式与内容的辩证法中得到解释,它意味着从量变(生产方式稳定而缓慢的发
197 展体现了渐变的原则)到质变(革命带来的新的社会结构)。演变(evolution)导致革命(revolution)。没落的阶级无论在实践上还是在意识形态上都反对这两者。

但是,危机与衰败时期(至少是就统治阶级而言)的艺术文化就是颓废的吗?或者更具体地说,一位艺术家,如果他维护意识形

态上的反动观点，就是一位颓废派吗？在马克思或恩格斯的著作中绝对找不到任何暗示，可以让我们在意识形态内容和审美创造之间建立这种联系。相反，即使一位伟大艺术家的自觉选择有悖于历史主流，也无损其伟大。恩格斯关于巴尔扎克的一段经常被引用的话正是论述了这一点：

> 不错，巴尔扎克在政治上是一个正统派；他的伟大作品是对上流社会必然崩溃的一曲无尽挽歌；他的全部同情都在注定要灭亡的那个阶级方面。但是，尽管如此，当他让他所同情的那些贵族男女行动的时候，他的嘲笑是空前尖刻的，他的讽刺是空前辛辣的。而他经常毫不掩饰地加以赞赏的人物，却正是他政治上的死对头，圣玛丽修道院的共和党英雄们，这些人在那时(1830—1836)的确是代表人民群众的。
>
> 这样，巴尔扎克就不得不违背自己的阶级同情和政治偏见；他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性，从而把他们描写成不配有更好命运的人；他在当时惟一能找到未来真正的人的地方看到了这样的人——这一切我认为是现实主义最伟大的胜利之一，是巴尔扎克最了不起的特点之一。[88]

二十世纪初期之前，在马克思主义对于艺术的阐释中，“颓废”无论是作为概念还是作为术语都不占有重要地位。如果不考虑世纪之交该词在马克思主义批评文本中纯属偶然的出现(其时法语形容词 décadent 差不多已经流行到国外，远不止出现在巴黎文化界关于文学的争吵中)，首先提出一整套艺术颓废理论的马克思主

义者，当是俄国的革命哲学家普列汉诺夫（1856—1918）。尽管普
198 列汉诺夫的马克思主义不同于列宁的——普列汉诺夫加入孟什维克，并拒绝接受列宁关于俄国社会主义革命的观点，就突出地体现了这种区别——他的美学方法及“科学批评”的准则却被很快接受，后来在苏联时期更被党的理论家们加以“经典化”（canonized）。普列汉诺夫的美学著作被大量出版，广为宣传；他的一些观点，特别是他对于西方资产阶级文化颓废的解释，成为苏联批评的标准主题。这些观点在日丹诺夫思想专制时期得到加强，即使是在斯大林主义垮台后仍被理所当然地接受。因而，1970 年版《苏联大百科全书》的“颓废”词条完全以普列汉诺夫的权威理论观点为依据（显然，出于表面上的需要，删除了日丹诺夫及其他许多斯大林主义理论家关于颓废的论述），是不足为怪的。[89]

特别需要指出的是，无论普列汉诺夫是一个多么真正的马克思主义者，他对于现代文学中颓废倾向的指责都更接近于某种十九世纪的俄国思想传统（特别是别林斯基、车尔尼雪夫斯基等作家或是托尔斯泰在其宗教无政府主义论文《何谓艺术?》中所宣扬的对于艺术的伦理态度），而非马克思主义的精神。作为一个研究颓废问题的理论家，普列汉诺夫不知不觉中把俄国人长期以来对于西方现代性及其艺术表现的矛盾态度带入了马克思主义批评。因此，似乎可以说，二十世纪关于颓废的正统马克思主义批评观点，若非全部是，也至少大部分是俄国人的贡献。

普列汉诺夫关于现代艺术与颓废的观点集中见于他的“艺术与社会生活”（1912）一文。在这篇文章中，他在浪漫派的敌视资产阶级生活方式与颓废派（或新浪漫派）的否定主义（negativism）之

间建立起直接的历史联系,认为这两种态度不仅都是自毁性的、不能建树的,而且无疑都是保守的甚至反动的——尽管它们自称不怀有任何功利的念头。无论是浪漫派还是新浪漫派都不是在与资产阶级为敌:实际上,他们都赞同资产阶级社会,前者是"本能地", 199
后者是"自觉地"。因而颓废只不过是一种口是心非。普列汉诺夫写道:

> 只要从事艺术的人和他们所处的社会环境之间存在无法解决的不协调,就会出现并确立起为艺术而艺术的趋向……尽管憎恶他们所处社会中的种种庸俗事物,浪漫派、巴那斯派和现实主义者们决不反对这些庸俗事物扎根于其中的社会关系。相反,在谴责"资产阶级"的同时,他们赞同资产阶级社会——先是本能地,而后是相当自觉地。针对资产阶级社会体制的解放斗争越是发展,法国那些为艺术而艺术的拥护者们就越是自觉地忠诚于这一体制;他们的忠诚越是自觉,他们就越是不可能不关心自己作品的意识形态内容。他们漠然无视旨在更新整个社会生活的新潮流,这使得他们抱持错误、狭隘、偏执的观念。这降低了表现于他们作品中的观念的品质。其必然结果是,法国现实主义发现自己处于穷途末路,从中只能发展出……颓废与神秘的趋向。[90]

普列汉诺夫对待颓废问题的方法不仅是严厉的、过于图式化的,而且很明显带有相互矛盾的假定——他丝毫没有想到要去调和这种矛盾。其理论的基本不一致在于,他同时把颓废视为:(1)

一种自然现象，由垂死社会产生的垂死文化的必然形式（“……苹果树只结苹果，梨树只结梨；同样，资本主义灭亡阶段的艺术只能是颓废的。”[91]）；（2）作家和艺术家自由而自觉的一种反动选择。他说，颓废派“需要一次运动。但他们想要的是一次保守的运动，以对抗于我们时代的解放运动……这就是为什么即使是他们中的最优秀者，也不能创作出有别于自身社会同情与思维方式的优秀
200 作品的原因”。[92]但是这种绝对的论调等于是说，只要它想这么干，苹果树毕竟还是可以结出梨子的！然而，就普列汉诺夫在颓废问题上高度政治化的观点来说，第二种看法是其核心，这使得他对颓废派提出最严厉的道德指控；如果他把自己严格限定于“自然”的解释，本来是不致如此的。

作为一个革命的清教徒，普列汉诺夫谴责颓废派的反革命的懒惰：“今日的唯美主义者们需要的是这样一种社会秩序，在他们自己献身于高雅享乐……比如说涂画立方体或其他几何图形的时候，它迫使无产阶级工作。”[93]立体主义（在这篇文章中别的地方也遭到猛烈抨击）像艺术先锋派的其他早期表现形式一样，是普遍排斥的对象。这一理论方向不仅为苏联官方批评的主流所遵循，而且为一些更富学识、更成熟的马克思主义知识分子所遵循，如卢卡奇和克里斯托弗·考德威尔。普列汉诺夫以其直截了当的风格进而指出，“由于在体质上就不能承担严肃的工作，一想到一种不再有闲人的社会秩序，他们（即颓废派）就义愤填膺”[94]。懒散的颓废派是贪婪的，而且与他假装鄙视的资产阶级沆瀣一气：“为艺术而艺术……已变成了为金钱而艺术……在一个普遍惟利是图的时代，艺术也惟利是图，这难道有什么好奇怪的吗？”[95]

在普列汉诺夫的思想中,俄国传统的对于审美的道德非难不知不觉中走到了自我嘲弄(self-parody)的地步,而在斯大林主义时期,这种自我嘲弄更是达到令人难以置信的极端境地。如果不考虑普列汉诺夫粗暴陈腐的论调,以及其思想与风格的阴暗实质,我们可以说,他也许是文学批评中庸俗马克思主义第一位负有盛名的代表人物。马克思宽泛而灵活的经济还原论在普列汉诺夫手中已经公开而彻底地变成了政治还原论,从而明确宣告了文学标准的政治化,这种政治化将成为社会主义现实主义文学理论与实践的标志。对于二十年后出现的社会主义现实主义来说,普列汉诺夫有关颓废的理论也许是至关重要、不可或缺的前提。这两者之 201
间的联系是如此紧密,以至于一旦我们抽去有关颓废(如普列汉诺夫及其后的文化斯大林主义者所理解的)的观点,社会主义现实主义这一名称就变得毫无意义。在最新版的《苏联大百科全书》的“颓废”词条中,这一联系(多么辩证!)得到了强调:

> 出自颓废精神状态的许多主题(motifs)已成为众多现代主义艺术潮流的特征。进步的现实主义艺术,尤其是社会主义现实主义,在同它们始终不懈的斗争中获得发展。马克思主义－列宁主义美学批判腐朽没落态度在文学艺术中的种种表现,遵照高度意识形态内容、与人民群众一致、艺术的党性等原则前进。

尽管带有根本的、不可救药的机械论(还原论)特征,苏联的资产阶级文化颓废理论及其武断地把颓废主义、现代主义和先锋派

等同起来的做法,三十到六十年代之间不仅在苏联国内,而且在整个西欧的正统马克思主义圈子里都通行无阻。即使是最富于智识的西欧共产主义者,也都理所当然地接受了斯大林主义关于资产阶级文化颓废的陈词滥调,而显然没有意识到它在哲学上近乎荒唐的简单性,以及它的实际应用必然会造成的严重错误(即使是从马克思主义的观点看)。英国马克思主义者考德威尔的一些著作提供了极好的例证。考德威尔的颓废概念(西方现代性"垂死文化"所体现的资产阶级文明的衰朽)当然不像苏联批评界从普列汉诺夫那儿继承来的那么简单粗暴。作为《垂死文化研究》和《垂死文化再研究》(两书均为死后结集之作,分别出版于 1938 和 1949 年)的作者,考德威尔不愿接受为艺术而艺术即为金钱而艺术的看法。他在"商业化的艺术"和"对公然贬低艺术家使命的现象进行
202 反击"之间作了区分,因为两者同样是资产阶级衰朽的产物,他否认它们有美学或任何其他方面的意义。在他的"美:资产阶级美学研究"一文中,考德威尔写道:

> 由于没有认识到美是一种社会的产物,即便是对"最纯粹"形式的艺术作品也存在一种贬低。我们有商业化的艺术,它只不过是情感按摩……于是有满足愿望(wish-fulfillment)的小说和电影,于是有爵士乐。资产阶级使这个世界充斥着艺术品,它们的低劣是前此不能想像的。因而,为反击这种对艺术家使命的公然贬低,艺术撤出市场,变成非社会的,亦即个人的。艺术成为"高雅"艺术,在个人的幻想中臻于极致。艺术作品最终成为拜物,因为它是商品。两者同样是资产阶级文

明因存在于其根基中的矛盾而衰亡的标志。[96]

无论是个人主义的先锋派成员（他提到了达达主义者和超现实主义者）[97]，还是资产阶级艺术糟粕的生产者，都以艺术的毁灭为自己的目标。艺术的毁灭是资本主义灭亡阶段不可避免的结局。考德威尔的核心理论模式显然是斯大林主义的，这也使得下述事实更加值得注意：《研究》中的一些分析，特别是其主要批评著作《幻觉与现实》中的一些美学思考，都极力避免国际共产主义运动中党的文学工作者（literary apparatchiks）所宣扬的庸俗马克思主义方法的那种极端愚蠢与笨拙。

共产主义的知识分子们没有注意到，在苏联对颓废的声讨（以社会主义现实主义的名义）与法西斯主义对现代主义"病态"艺术的拒斥（以一种人民喜爱的健康优美的艺术的名义）之间，有着惊人的相似。直到六十年代中期，由非斯大林化引发的内心危机才促使一些与共产主义运动有关系的西方马克思主义者重新审视关于颓废的苏联教条及其内涵。奥地利哲学家与批评家、前斯大林主义者恩斯特·菲舍尔的情况值得在此一提。在他的《艺术与共存》（英译名为《艺术对意识形态》）一书中，菲舍尔感到有必要修正 203
自己早年对颓废的看法，那时他把颓废视为一种与注重内容的现实主义艺术相对的"形式主义"，这与苏联官方的颓废概念相当接近。整体上，菲舍尔的书是后斯大林时期人道主义马克思主义在西欧共产主义运动内复活的极好例证。这一精神从未被莫斯科接受；1968 年 8 月对捷克斯洛伐克"带人性面孔的"社会主义实验的残暴镇压清楚地表明，克里姆林宫的理论家们尚不能容忍任何真

正的非斯大林化。毫不奇怪,菲舍尔公开反对苏联入侵捷克斯洛伐克的结果是,他被排除在亲莫斯科的奥地利共产党的小圈子之外。

现在回到颓废的问题上,我们可以说,六十年代早中期菲舍尔关于颓废的新论述并不代表放弃马克思主义,相反,它代表了对西方马克思主义思想某些富有活力(如果说极其"非正统"的话)的方面的发现。这使得菲舍尔修正后的颓废概念——它强调了真正颓废艺术的"意识形态的"和"虚假的"特性——非常接近于法兰克福学派对审美"虚假性"(falsehood)的关注,更广泛地说接近于他们对作为现代性特征的各种形式"虚假意识"的关注。换言之,菲舍尔的"颓废"在相当程度上意味着我们所说的"媚俗",或更具体地说,"政治媚俗";这一点我们将在本书最后一章中看到。

菲舍尔不再认为构成现代主义广泛现象的种种革新运动是颓废的。有意思的是,他为现代绘画中主体的贬值找到了正面的理由。"长时间以来,"他在"颓废问题"一文中写道,

> 在这主体的贬值中,在这"怎样"(how)遮蔽"什么"(what)的过程中,我倾向于看到一种颓废的症状,我曾在《艺术的必然性》一书中提出这一观点。如今我相信我错了……因为在这
> 204 主体的贬值中,我们可以看到对作为虚假意识的"意识形态"的某种抵制……透过印象主义所发现的那种光线看到的"小"主体,其意义真的远远低于战争、加冕及历史事件吗?……印象主义代表的不是一种衰败,而是通向种种新的可能性的全新起点。[98]

菲舍尔进而自问,人们是否更应该把纳粹艺术的浮华空泛和一味拔高视为“不可救药的颓废”,而不是把珂勒惠支和巴拉赫、克利和康定斯基、贝克尔－莫德尔松和科科施卡(他的作品在1937年由希特勒亲自揭幕的“堕落艺术”展览上展出)之类艺术家视为颓废派。那么社会主义现实主义呢?按它的标准,上面提到的艺术家都是典型的资产阶级颓废的堕落范例。敏锐的读者肯定可以从该文中发现,菲舍尔非常清楚地意识到了,在法西斯主义艺术和斯大林主义式社会主义现实主义之间,在纳粹和苏联对待颓废问题的态度上,都存在着令人不安的类似。就后一方面而言,惟一的区别是,希特勒把颓废艺术家视为“破坏的马克思主义”的代表,马克思主义者则把他们作为垄断资本主义最后腐朽阶段的代言人加以拒绝。如果不是有这点区别,下面出自希特勒演讲中的一段话(菲舍尔引用过),就很容易被误认为是某位苏联官方理论家——从日丹诺夫到赫鲁晓夫——谴责“资产阶级”颓废的相应言辞:

> 我们健康的、天性未失的人民再也不会容忍一种远离生活、违背自然的艺术……这种堕落的艺术是破坏,源于破坏的马克思主义,破坏的马克思主义是一切自然与纯朴之物的死敌……从今以后,我们将展开无情的扫荡,直至清除我们文化中的最后一丝破坏因素。[99]

菲舍尔在文章结尾提出的观点,等于是先验地排除了在马克思主义批评中提出任何一般性文化颓废理论的可能: 205

> 在人类作为一个整体的上升或衰落，阶级、国家、社会制度的上升或衰落，与艺术（或艺术的某一特定分支）在阶级、国家、社会制度内的上升或衰落之间，我们必须作出区分……所有这些以诸多方式相互影响，相互制约，相互渗透，构成一个持续的相互作用过程，但绝不会成为一种死板的机械程序。这本身就为运用和误用“颓废”概念提供了许多可能性，这也要求我们在每一特定情况下都要将这一概念具体化。[100]

就像萨特在同一时期所做的，菲舍尔不能不得出结论：对颓废概念的使用必须极其谨慎，它只能用在经过精确界定和严格限制的情况下，任何将它普遍化的做法都有可能是误导性的、有害的。因为艺术不是意识形态性的（当它公开地、有意识地反意识形态时尤其如此），所以它不能被说成是颓废的。因此，只有意识形态性的艺术才有可能是颓废的。但意识形态性的艺术——这是现代的一大特色，因为现代是一个意识形态的时代——可以用媚俗艺术来更好地加以说明。尽管媚俗艺术和颓废之间有着千丝万缕且富有意义的联系（常常形成对比），尽管颓废问题和意识形态问题之间的关系决不容忽视，也尽管他有着良好的用心，当他把意识形态性的艺术说成颓废的时，菲舍尔又一次误用了“颓废”一词。

事实上，我们可以说，在颓废问题上使得正统（苏联）马克思主义理论如此不尽人意，如此明显地流于粗暴与陈腐的，乃是对意识形态概念的完全非辩证使用。马克思和恩格斯对待意识形态问题的态度虽然从未发展为成熟的理论，却包含着某些相当独到的洞见；出于某些不能在此详细探讨的原因，这些洞见先后被列宁和整

个马克思主义－列宁主义正统派轻率抛弃。具有讽刺意味的是，在思想上对于原初马克思主义的这种名副其实的背叛，其原因却是意识形态上的，这就是，集权主义的苏联政府需要简单易辨的概念用作宣传——反对“资产阶级意识形态”，拥护“革命的意识形态”，等等。可以预料的结果是，这种极其简单的宣传为斯大林主 206
义专制下无所不在的审查制度所加强，最终成为党的官方意识形态路线，从而每一个人都必须严格按照字面意义来遵照执行。任何独立思考的尝试，即使是在马克思主义的辩证传统内，也都被残暴地压制。资产阶级意识形态的“颓废”，以及与之相反的马克思主义－列宁主义“科学意识形态”的胜利，成为强加的信条。

马克思的意识形态概念的新颖性，它应用于众多知识领域的无尽可能性，长期以来没有得到注意；但它们最终还是被发现和运用——不是被马克思主义的正统派，而是被那些以独立的、常常是异端的方式来读解马克思的思想家，卡尔·曼海姆在《意识形态与乌托邦》一书和有关“知识社会学”的论文中就是如此。如果说左派对意识形态的批判迟迟未能发挥出这一概念的原有潜力，那么在右派方面，尼采在世纪之交的巨大影响导致了对当时主要意识形态（包括社会主义）更深刻、更辩证的攻击。* 尼采的颓废理论源于他对现代性的分析，虽未把意识形态作为明确的范畴直接使用，却显然暗含了“虚假意识”的概念。我们也许记得，作为一个辩证论者，尼采意识到了真理本身的含混性——真理有时会成为衰败

---

* 在现代思想史上，就像在许多其他方面，“左”和“右”的区分常常不仅是武断的，而且很危险地具有误导性。它可以成为最粗暴的政治还原论的理由。这儿使用这种区分只是为方便起见。——原注

与死亡的仆人，在这种情况下“自觉的幻象”（self-conscious illusion）就成为必要的替代形式。

作为现代性的突出特征，意识形态的欺骗和自我欺骗构成了奥斯瓦尔德·斯宾格勒的主题，他也许是受到尼采影响的最重要的
207 文化哲学家。有意思的是，斯宾格勒的《西方的没落》（出版于1918年），以及更广泛地说他对于西方没落的右翼哲学解释，在某种程度上被一些独立的马克思主义思想家视为一种挑战。至少法兰克福学派的一些成员是如此。在一篇题为“今日斯宾格勒”的文章中，阿多诺在尖锐批评斯宾格勒“实证论的”历史形而上学的同时，不仅承认了其思想的力量，而且作出了如下论述：

> 斯宾格勒与克拉格斯、莫勒·范·登·布鲁克、云格尔和斯德汀同属一类理论家，这些人极端反动，可他们对于自由主义的批评却被证明在许多方面都较来自左翼的批评强。这种右翼比左翼强的原因值得研究。这也许是对待“意识形态”这一复杂问题的不同态度所致。辩证唯物主义的拥护者大多把他们所批评的自由派意识形态视为一种虚假的前提。他们没有质疑人性、自由、正义之类的概念本身，而仅仅是否认了我们的社会代表这些概念之实现的说法。尽管他们把各种意识形态作为幻觉来对待，但仍然以为它们是对于真理本身的幻觉……最重要的是左派批评家没有注意到，这些“概念”本身，在它们的抽象形式中，不仅仅是作为那些后来将要实现的真理的心象；它们还折磨着自己，为一种非正义所苦恼，正是在这种非正义的情形下它们被构想出来的，也正是在这种非正义的情

形下它们与它们所要反对的世界息息相关。在右翼方面,一个人越是对这些意识形态以无论何等虚假的形式所包含的真理不感兴趣,就越是能看穿它们。所有的反动批评家都追随尼采,因为他们认为,自由、人性和正义只不过是弱者发明的谎言,用以对抗强者和保护自己。[101]

仅仅在几行之后,阿多诺就把这种右翼的"意识形态批评"描述成"舒适惬意的",甚至是"廉价"的,但他仍然认为它比大多数左派意识形态批评家所能说的要强,这表明他鄙视后者在哲学上的拙劣。因此一点也不奇怪,阿多诺感到既必须拒绝尼采-斯宾格勒,又必须(含蓄地)拒绝盛行的对于颓废的左派解释。通过引入 208
他思想的重要主题,亦即否定和否定性的主题——这一主题后来发展为他的一部重要哲学著作《否定辩证法》(1966),阿多诺进而为备受责难(既来自左派也来自右派)的颓废概念辩护。正是由于它无情的否定性,颓废成为"更好的潜在可能性"的庇护所,能够释放出隐藏的乌托邦力量。论斯宾格勒一文的结尾一段值得在此引用:

斯宾格勒探视的目光有如一位猎人,这猎人无情地大步穿越人类的城市,仿佛它们是荒野——它们的确是。但有一样东西逃过了他的探视:由衰败所释放出来的力量。"为什么一切将来之物都显得如此病态"——诗人格奥尔格·特拉克尔的这一诗句超越了斯宾格勒所描绘的景象。《西方的没落》第一卷中有一段话在英译本中被删去,它提到了尼采。"他使用了颓

废一词。在本书中没落一词指的是同一个意思，只是更加广泛。它被从我们今日所面临的情形扩展为普遍的历史时期类型，且被从生成哲学(a philosophy of becoming)的高度加以鸟瞰”。在暴力和受压迫生活的世界中，由于颓废拒绝顺从于这种生活及其文化，拒绝顺从于它的粗暴与傲慢，因而成为更好的潜在可能性的庇护所。在斯宾格勒看来，在这种文化的否定性中，那些将被历史抛弃和消灭的人，以否定性的方式体现出打破文化魔咒、结束前历史恐怖的希望，不管这种希望何等微弱。与西方的没落相对抗的不是苟延残喘的文化，而是无声地体现在没落形象中的乌托邦。[102]

非常值得注意的是，不仅阿多诺，而且所有对美学感兴趣的法兰克福学派(1933年后迁往法国，德国入侵法国后及二战期间又迁往美国)成员，都意识到艺术(真正的艺术)和意识形态是两个相
209 互排斥的概念。然而，意识形态可以通过艺术来表现自身，使艺术虚假化以实现特殊的意识形态目的。艺术中的虚假性及其在我们时代带来的日益严重的后果(通过商业化、意识形态操纵等)的问题，在阿多诺的许多文章中得到探讨，最早的便是他著名的《现代音乐哲学》(写于1940—1941，发表于1949)。由于这种虚假性的加剧，以及实际上对于所有已知艺术形式成功的意识形态运用(滥用)，真正的现代艺术家被迫寻求新的表现手段；在阿多诺看来，这些表现手段的新颖性完全只能由其否定性来衡量，由对它们的选择所牵涉到的越来越复杂的抗拒方式来衡量。这种无可动摇的否定美学体现在阿诺尔德·勋伯格身上；在《现代音乐哲学》中，作为

他的对立面，斯特拉文斯基被看作美学上妥协的例子。（在明确地标为“虚假音乐意识”的导言中，阿多诺讨论了斯特拉文斯基的情况。）[103]

对于（哲学、美学及其他领域中）“虚假意识”的辩证分析，把阿多诺导向日益坚定与峻严的悲观主义——在他的晚年尤其如此，那时他不得不承认：“一度显得过时的哲学仍然活着，因为使之现实化的时机已然错过。说哲学仅仅解释了世界，说在现实面前屈服使哲学踱足不前，这种概括性的判断在改变世界的企图失败后成为一种合理的失败主义。”[104]这里显然暗指了马克思在论述费尔巴哈时提出的著名反哲学命题——“迄今为止哲学家们满足于解释世界；关键在于改变世界。”

通过把颓废理解成一种否定文化（这使得它非常接近于现代主义或先锋派的一些定义），阿多诺暗示出在马克思主义辩证意识形态理论范围内重新评价审美颓废概念的可能性。作为一个特定历史阶段的表现形式，颓废不再是“资产阶级意识形态”的有害表现，相反，它是对资产阶级意识形态的反动，是对一种无法找到简单（甚至是困难）解决办法的危机的真实而深刻的意识。[105]然而，210
无论是阿多诺还是法兰克福学派的其他成员，都没有对如此理解的颓废概念作出较为系统和明确的分析。作为文化批评家和文化社会学家，他们更倾向于直接关注意识形态现象，在这方面他们的成就相当可观：在提出一以贯之的通俗或大众文化（与大众社会相联系）理论方面，在思考现代文化市场、大众文化消费以及霍克海默和阿多诺所说的“文化工业”的各种特性与功能方面，他们都属于拓荒者。（这些贡献在论述媚俗艺术的最后一章中还要更具体

地提到。)

就其潜在可能性来说,阿多诺对于艺术颓废问题多多少少得之偶然的洞见是富有成效的,意大利人对颓废概念自成一派却又与他不乏相通之处的看法表明了这一点。作为结果,许多当代意大利批评家把"颓废派"一词作为一个重要的历史范畴来使用,该词有时就像现代性的概念一样宽泛而复杂。这种术语上的特殊偏好也许与一些意大利现代批评家是马克思主义者或至少受马克思主义(虽然不是正统的列宁主义－斯大林主义式马克思主义)影响这一事实不无关系。

颓废主义(Il Decadentismo)

尽管出于某种原因,"颓废"或"颓废主义"这些文学称号要么被狭窄化地赋予一种经过严格限定的历史意义(在十九世纪八十年代的法兰西,在以佩特、奥斯卡·王尔德、阿瑟·西蒙斯为代表的后维多利亚时期的英格兰),要么干脆被多数西欧批评流派忽略,
211 意大利人却似乎早在世纪之初即已就这两个相关概念的使用达成共识,此后也一直在运用和思考它们。今天颓废主义(decadentismo)已构成意大利文学研究中最重要的历史与美学范畴之一,它在复杂性与影响上都堪与浪漫主义、自然主义或现代主义之类的概念相比。在其文集《颓废主义与批评》(1963)的导言中,里卡尔多·斯克里瓦诺就颓废主义概念在意大利批评中的发展做了一个历史分期,这一分期对于旨在广泛地阐明该概念的本文不乏助益。

按斯克里瓦诺的说法，在这个概念的发展演变中有三个主要阶段：(1)第一阶段始于世纪之交，持续至二十年代早期，颓废主义是与当时的欧洲特别是法国文学相联系使用的(如在维托里奥·皮卡出版于1898年的《非凡的文学》中)。在此期间，有关颓废主义的最重要批评见解出自贝内德托·克罗齐。在收入六卷本《新意大利文学》的大量论文随笔中，在《诗与非诗》(初版于1923年)和《古代与现代诗歌》等著作中，他表达了对于国际颓废运动“奢侈放佚的精美”和“动物性感官享乐”的否定态度。(2)弗朗切斯科·福罗拉在《从浪漫主义到未来主义》(1921)中对颓废的论述标志着第二阶段的开始。尽管颓废主义仍然是一个大有争议的概念，却日渐被看作浪漫主义的必然结果。这一概念在经历一个广泛的历史化过程的同时，渐渐失去其消极的含义。在第二阶段结束时，把颓废视为美学病态而予以道德谴责的旧有做法已被明确抛弃。瓦尔特·比尼的《颓废主义诗学》(1936)代表了对颓废主义的新态度。(3)第三个也是最后一个阶段始于二十世纪三十年代，至今仍在延续；按斯克里瓦诺的说法，把“颓废主义文化与文学经验联系到社 212
会政治现象”[106]的各种尝试构成这一阶段的特征。

作为意大利批评的一个独特范畴，颓废主义主要通过反对克罗齐拒斥文学艺术中现代颓废风气的态度而得到发展。然而，尽管克罗齐对待颓废和颓废主义问题的态度是全然否定的，它却往往要比他的哲学对手们所愿意承认的更为复杂，也更富有洞察力，在一些方面它显然预示了某些卓有成效的反思之途。因此，说颓废主义概念在二十世纪意大利美学与批评中占有的重要地位在相当大程度上要归功于克罗齐，恐怕是不会有问题的。毕竟，强有力

的个人通过激起哪怕是最激烈的负面反应而塑造一整场观念运动，这在思想史上并不是第一次。

克罗齐的颓废主义定义摇摆于有关颓废问题的一般美学观点（这种观点把颓废等同于为艺术而艺术、形式主义和唯美主义[107]），和一种把现代颓废运动视为浪漫主义直接产物的更为具体的方法之间。[108]出于对审美完满的一贯推崇，克罗齐不仅拒斥颓废主义，而且整个地拒斥浪漫主义。他认为浪漫主义应对艺术的深重危机负责，这种危机构成现代的突出特征。在克罗齐为1929年版《不列颠百科全书》撰写的“美学”条目中，可以看到他始终不懈的反浪漫主义态度的全面表述：

> 但在我们时代需要美学去克服的主要问题，与由浪漫时期造成的艺术危机和艺术判断的危机有关……浪漫时期的危机，连同其独有的源泉与特征，有其自身的重要性。它宣告了素朴诗和感伤诗、古典艺术和浪漫艺术的对立，从而否认了艺术的统一性，宣告了两种根本不同的艺术的二元并存；在这二者
> 213 中，通过坚持情感、激情和想像在艺术中的首要性，它站在了后者一方，因为它适合于现代时期……后来，人们认为疾病在流行，浪漫主义乃过去之物；但尽管它的一些内容和一些形式死了，它的灵魂却没有死：它的灵魂存在于艺术走向直接表现激情与印象的趋势中。因此它改变了名字，却仍然活着并产生影响。它称自己为“现实主义”、“真实主义”、“象征主义”、“艺术风格”、“印象主义”、“感觉派”、“意象派”、“颓废派”，如今，它称自己的极端形式为“表现主义”和“未来主义”……毁

> 灭艺术理念的趋势成为我们时代的特征；这种趋势基于伪质子(proton pseudos)，而伪质子把心智的或审美的表现混同于自然的或实际的表现——把混乱地从感觉到感觉、仅仅是感觉结果的表现混同于艺术构思、建造、描绘、着色或塑形的，作为美的创造的表现。今日美学的问题是重申和捍卫古典艺术以对抗浪漫主义：维护综合的、形式的、理论的要素以反对感情的要素——转化感情的要素乃艺术的本分，可如今感情要素却与艺术相悖逆，并威胁着要取代艺术。

如我们所看到的，浪漫主义——无论它怎么称呼自己——是现代的病症，是一切颓废的起点。这种对于浪漫主义毫不留情的责难使我们想到尼扎尔，事实表明，克罗齐很尊敬这位《关于颓废时期拉丁诗人道德与批评的研究》的作者。[109]

值得注意的是克罗齐区分了颓废和颓废主义。颓废是一个更普遍的概念；它指生活各个方面的衰败——道德、政治、宗教和艺术的颓废作为互相包含的整体。[110]颓废主义有着具体的美学－历史意义，它指各种各样的后浪漫派流派、运动或“主义”。在写于1919年的一篇文章(“图像艺术史”)中，克罗齐谈到了一种他称为“颓废主义”的新倾向，他认为这一新倾向包括“印象主义”、“立体 214
主义”、“未来主义”[111]之类运动，亦即那些自认为是先锋派的运动。

对克罗齐来说，颓废主义就像巴洛克艺术一样——二者有着无数的共同点——是永恒的美学“罪孽”，甚至更一般地说，是永恒的人类“罪孽”的一种具体历史形式。[112]然而，尽管克罗齐相信真

正的诗在本质上是不可分类的，是内在地非历史(ahistorical)或超历史(transhistorical)的，他却倾向于以更确切的历史语汇来思考"艺术反常"的问题，似乎普遍的罪恶惟有在历史之中并通过历史才能展示自己。因此，在他看来，从十六世纪末到十七世纪末巴洛克异端支配了欧洲[113]；至于颓废主义，它是十八世纪后期十九世纪初期浪漫主义的产物，而且自十九世纪中期以来一直发挥着日益令人反感的影响。这就是为什么在涉及到邓南遮——公认的意大利颓废主义典型人物——这样一位诗人时，惟有认识到他只能在浪漫主义及其他相关运动之后出现，人们才可以指出他作品中的大量巴洛克主义特征。[114]尽管历史标签不能就伟大诗歌作品的本质告诉我们任何东西，但当我们面对美学疾病或反常时，它们却有存在的理由，甚至是必需的。克罗齐把颓废主义的概念历史化，只是为了拒绝它所代表的一切。

尽管经常使用颓废主义这一术语和批评概念，克罗齐却从未以一种较系统的方式分析过这一概念(就像他对待巴洛克)。弗朗切斯科·福罗拉在1921年首次作出这种尝试。在《从浪漫主义到未来主义》一书中，福罗拉讨论了他所谓"颓废主义时代"(唯美主义，诗歌语言的感官性，诗歌中的破碎派等)的历史和风格的诸多方面。有意思的是，该书第一章论述的是"浪漫派的颓废"。二十年代其他批评家和文学史家也为文学颓废的主题所吸引。比如，
215 路易吉·鲁索在其写于1922年的《叙述者》一书中，考察了邓南遮、福加扎罗和奥里亚尼等作家的颓废散文；他注意到，尽管浪漫主义是全然民族主义的(曼佐尼)，颓废主义却表现出一种相反的"欧洲化"趋势。[115]

把颓废主义视为浪漫主义某些影响深远、居美学正宗的趋势之延续的新观点，是马里奥·普拉兹的重要著作《浪漫文学中的肉体、死亡与魔鬼》(1930)的核心内容，该书英译名为《浪漫派的苦痛》(1933)。普拉兹的方法或明或暗地是在与克罗齐的文学观念论争，克罗齐的文学观基于对古典主义和浪漫主义严格的形而上学区分，这种区分暗含了对浪漫主义和颓废主义的严厉谴责(出于极端的道德根由)。普拉兹拒绝把颓废主义视为浪漫派危机感的加剧；在他看来，颓废主义完全包含于浪漫主义之中，它们都是趣味的具体历史形式，这些形式无须超验的或外在的标准来证明其合理性。也就是说，浪漫主义和颓废主义——后者根本就是前者的一个方面——在美学上就像古典主义或任何其他趣味历史形式一样合法。但普拉兹走得更远：在题为“拜占廷”的该书最后一章中，他就见于法、英、意这三个西欧文学主要支脉中的国际颓废主义现象，作出了一个我相信是截至那一时期最为完整和最为敏锐的描述。

二十至三十年代期间，作为福罗拉、鲁索、普拉兹和其他人慧见卓识的结果，颓废主义成为一个既不带褒义也不带贬义的文学史和文学批评范畴。瓦尔特·比尼在其《颓废主义诗学》一书导言中对这一术语的新地位作出了评价。他指出，颓废主义“应被视为具体体现在非凡的个体诗人身上的一种历史现象”，被视为并不暗含任何预定价值态度的一种“诗歌气候”。换句话说，就像其他艺术运动一样，颓废主义产生了重要作家和次要作家。”简言之，”比 216
尼最后说，“对我们来说，‘伟大的颓废诗人’的名头听起来并不比‘伟大的浪漫诗人’的名头更可疑、更荒唐。”[116]

构成比尼颓废主义诗学之基础概念,比出自十九世纪后期法国有关颓废的讨论的概念要广义得多。他的颓废主义概念的核心要素是颓废的哲学－美学内涵,这层涵义内在于尼采对瓦格纳的批评,及其更广泛的对于西欧现代性的批评。对比尼来说,“颓废主义的三个正宗前辈是叔本华、尼采和瓦格纳”。[117]由此看来,颓废诗歌就成为波德莱尔之后法国诗歌的最重要发展,而马拉美、兰波、魏尔兰等人,象征主义者,还有瓦莱里,就成为比尼重构颓废主义诗学的真正奠基石;这种重构也就是去发现颓废主义的诗性自我意识的结构原则和特征。在此也许值得提及,到二十世纪三十年代,法国批评界基本上已彻底抛弃颓废的概念,而且在此之前,他们也仅把形容词“颓废的”用于十九世纪八十年代的一小群次要作家。同一时期,西方其他国家的批评家也已用众多别的名称提到意大利人所说的颓废主义——西班牙语世界中意义扩大了的modernismo(如菲德里柯·德·奥尼斯的用法),英语世界中 modernism,等等。

除了克罗齐的影响及其所激起的复杂反应外,意大利人对于颓废主义一词的偏爱,以及随后这一概念内涵的丰富,还可以从一种历史巧合得到解释。这种巧合的一方面是意大利人对波德莱尔之后法国诗歌中伟大革新潮流的发现,另一方面是尼采哲学以其悲剧辩证法和把现代性等同于颓废而造成的剧烈影响。世纪之交叔本华和瓦格纳通过尼采而发生的影响,就像见于邓南遮等人身
217 上的,也被认为是典型地颓废的。尼采被认为是一位极富争议的思想家,他成了颓废主义的代表,而不仅仅是颓废主义的理论家。如果说像未来主义这样一个桀骜不驯的先锋派运动,不仅被克罗

齐之类的反对者说成是“颓废主义”，还被比尼及其他客观的批评家说成是颓废主义的话，这部分要归因于未来主义者接纳了某些被肤浅地理解了的尼采思想——“危险地生活”（vivere pericolosamente），反对历史而肯定生命，崇拜暴力与战争等。我要不揣冒昧地说，对于颓废主义这一术语的选择，根本上是由尼采的影响决定的，而尼采思想本身的法国源头的影响只能是第二位的。

比尼的《颓废主义诗学》尽管承认浪漫主义和颓废主义之间存在联系，但与普拉兹的《浪漫派的苦痛》不同，它感兴趣于强调二者之间的区别而不是相似性。比尼的基本论点概括地表述在如下论见中：“在浪漫主义和颓废主义之间存在着一段距离，这段距离把对自我的狂热肯定同对它的较细致的分析区别开来。”[118]作为一种主体性的文化，颓废主义意味着自我的扩张，意味着自我逾越其固有的传统边界，而比尼所说的对自我的“细致分析”，显然需要在对无意识的冒险性发现中去追踪自我。由此言之，在文学颓废主义的发展和现代精神分析学的出现与发展之间，存在着一种十分有趣的平行关系。[119]这种近似表明二十世纪意大利批评作的整体理论倾向，颓废主义这类新生的艺术概念能迅速被文化批评家和哲学家们接受并应用于非艺术情形的事实，就是确证这种倾向的一端。（也正是由于这种近似，美学上的颓废主义概念被拓展，以涵括并解释知识现代性的更一般特性。）诺尔贝托·博比奥的《颓废主义哲学》（1944）一书就是颓废主义用于非艺术情形的实例，在该 218
书中颓废主义被等同于哲学上的非理性主义，特别是存在主义。[120]

自二十世纪三十年代以降，颓废主义成为意大利批评讨论的

一贯主题。路易吉·鲁索和弗朗切斯科·福罗拉[121]发展并深化了他们早先对颓废主义问题的认识,众多其他批评家,包括卢齐亚诺·安切斯基和A.莫米利亚诺,也为这一概念在美学或文化-历史方面意义的丰富作出了贡献。第二次世界大战后,两个重要因素直接影响了围绕颓废主义的仍在继续的论争。首先,法西斯主义的失败以及随之而来的解放感,激发了意大利对于欧洲文化生活新的兴趣和参与欲,其结果是,在文学上,西方现代主义文学的主要代表人物——普鲁斯特、曼、乔伊斯、卡夫卡等——得到更广泛的传播,成为新的、卓有成效的批评探索的起点。有趣的是,这些作家常常是被放在颓废主义概念的范围内加以研究的,如此应用这一概念的必然结果是,这一概念本身经历了一个微妙的重新定义的过程。就任何实际应用而言,今天颓废主义(decadentismo)已差不多完全等于我们的现代主义一词,而晚近出现的像埃里奥·乔阿诺拉的《颓废主义》(1972)这样的评述性著作,如果将来有译者用"现代主义"来代替"颓废主义"的话,英语读者很可能把它视为又一本关于文学现代主义的介绍性读物。[122]战后对颓废主义问题造成直接影响的第二项发展是,在意大利出现了一个强盛的马克思主义批评流派。

尽管意大利人对于颓废主义的马克思主义阐释偶尔会(特别是在五十年代期间)不可避免地流于日丹诺夫主义颓废观的简单图式化,但在总体上它却未受庸俗马克思主义之害;这得益于下述事实:作为抨击克罗齐美学唯心主义的结果,颓废主义的概念已变得相当精微和复杂,以至于没有任何严肃的批评家可以忽略它。
219 而且,安东尼奥·葛兰西的遗著《狱中札记》里有关文学的论述,为

意大利马克思主义者们提供了进行文学社会学和政治分析的范例，这种分析同战后斯大林主义官方文化路线的刺耳口号和陈词滥调几乎毫不相干。[123]在颓废主义问题上，个体意大利马克思主义者之间有时存在极大的意见分歧——想想苏联正统意识形态令人痛苦的一致性，倒是这令人耳目一新：正如我们所看到的，即使是在斯大林死后和批判"个人崇拜"以后，苏联正统意识形态也没有修正其敌视"资产阶级颓废"的立场。

无论颓废主义是被认为在一个较广还是较狭的历史时期出现，无论它被看作包含各种先锋派还是与它们迥然有异，也无论它被等同于现代性的这一个还是那一个方面或阶段，意大利的马克思主义者们，以及更广泛而言带社会学倾向的批评家们——我想到的此类批评家有朱塞佩·彼得罗尼奥、卡尔罗·萨利纳里和莱昂内·德·卡斯特里斯——都倾向于在一些基本问题上达成共识，而且首先是在颓废主义与一种危机"意识"之间关系的问题上。即使它的前提可能是错误的，或者虚假的，或者"神话式的"，颓废主义还是被对于它渊源其中的危机感的强烈经验所拯救，而且这种拯救不仅仅是美学上的。按卡斯特里斯的看法(《颓废主义与现实主义》，1959)，颓废主义甚至包含了一种新的现实主义的可能性，这是一种关于内心生活、关于意识的现实主义，它感兴趣的主要是经验着危机的自我，而不是对环境的自然主义再现。[124]即使是像萨利纳里这样一位批评家，尽管他更接近于马克思主义"正统"，把颓废主义定义为"十九世纪资产阶级思想的最后进步表现——实证主义——情境中的唯灵论式反动"，也就是说，一种消极现象，他也承认颓废主义亦有积极意义：

> 当然，这种反动相应于一种错综复杂的进程，这种进程影响了
> 整个欧洲社会，带来了第一次世界大战的惨剧。然而，另一方
> 面，这种反动导致众多公开采取对抗态度的艺术家与统治阶
> 220 级相脱离。危机意识，离开了天然的历史腐殖质的艺术家的
> 孤独，现代人的绝望等，成为重大的主题，通过这些主题，不同
> 国家的艺术家们意识到他们与现代社会的疏离。[125]

这种观点显然同苏联官方的马克思主义相去甚远，后者把颓
废主义视为资产阶级意识形态直接而可恶透顶的表现。颓废主义
的实际本性远较此复杂、矛盾和富于理智挑战性。意大利马克思
主义者们面对的是一个无论从美学上还是历史上看都非常复杂的
颓废主义概念，除了少数人外，他们都感到必须客观地对待它，必
221 须去关注那些细致幽微却关系本质之处。

媚 俗 艺 术

一般说来,有先锋的地方,我们总可以找到后卫。的的确确——在先锋派粉墨登场之际,又一新的文化现象出现于西方工业社会:这就是德国人绝妙地称为“媚俗艺术”的东西……媚俗艺术是一种替代性的经验和假造的感觉。媚俗艺术随风格而改变,但不离其宗。除了钱之外,媚俗艺术假装无所求于它们的消费者——甚至不要求他们的时间。

克莱门特·格林伯格

“先锋派与媚俗艺术”(1939)

媚俗艺术与现代性

德国剧作家兼诗人弗兰克·维德金德未完成的剧作《媚俗艺术》写于1917年2月至5月间,死后出版;在有关该剧的一条笔记中,维德金德说,“媚俗艺术是哥特、洛可可和巴洛克艺术的当代形式”。[1] 这也许是头一次,现代性的本质被具体地指认为媚俗艺术,同时,媚俗艺术又被视为一种广泛的历史风格,被视为现代之时代精神(zeitgeist)的鲜明体现——尽管该词有着强烈的贬义。维德金德是想让人们把他的话当正话还是当反话来理解,这是一个有

争议的问题。也许他就是想让它听起来模棱两可。1918 年 3 月去世之前他得以写成的其他笔记,以及《媚俗艺术》一剧的实际场景,既可以支持字面的解释,也可以支持反讽式的解释。然而,无可争议的是,维德金德在现代性与媚俗艺术之间建立了一个在理智上令人不安的等式。在二战期间及其后,伪艺术(pseudoart)的惊人增长和多样化证实了维德金德悲观的看法;而且无论多么不情愿,大多数当代批评家都会同意哈罗德·罗森伯格对于流行文化(和媚俗艺术批评)的一个评价。他是在发表于五十年代后期的一篇文章中作出这一评价的,这篇文章后收入《新艺术的传统》:

> 媚俗俘获了所有艺术……当画家 X 或戏剧家 Y 为他的有备而来的观众生产出 X 的或 Y 的媚俗之作时。美国最好的诗人之一多年来就没写过什么别的东西……无论是哪一种艺术,问题都不在于虚伪或"欺骗"(selling-out),而在于放松肌肉,同时找到能对某些规则作出反应的受众……在目前社会体制中,惟媚俗艺术有存在的社会理由。[2]

现代性与媚俗艺术——这两个概念也许显得相互排斥,起码
225 是因为现代性意味着反传统的现时性、实验、庞德"使之新"(Make it new!)意义上的新和锐意求变,而所有形式的媚俗艺术都意味着重复、陈腐、老套。实事上并不难认识到,无论在技术上还是在美学上,媚俗艺术都是现代性的典型产品之一。媚俗艺术(它对时尚的依赖和迅速过时使得它成为可消费"艺术"的主要形式)和经济发展之间的联系实际上是如此紧密,以至于可以把媚俗艺术

在“第二”或“第三”世界的出现看成“现代化”的准确无误的标志。一旦媚俗艺术在技术上可行，在经济上有利可图，就只有市场能约束那些廉价的或不那么廉价的模仿物的激增，这些模仿物可以是对一切事物的模仿——从原始或民间艺术到最近的先锋派。价值直接由对赝品或复制品的需求来决定，而被仿制物的原初美学意义却存在于或者说应该存在于它是独一无二并因而是不可模仿的。任何艺术杰作，比如说米开朗琪罗的《摩西》，都可以有不同规格、不同材料（从石膏、塑料、陶瓷到真正的大理石）的复制品以供“家用”(home use)，今天没有人会对此感到奇怪。如今人们可以买来艺术杰作，放在壁炉旁边，然后每晚都可以惬意地赏玩它。

在其名著《美国的民主》中，阿历克斯·德·托克维尔也许是第一位分析现代民主在艺术上造成的后果，并解释为何民主必然导致创造与消费两方面水准都降低的知识史家和社会学家。在现代民主社会中，“消费者的数量增加了，但富裕的、吹毛求疵的消费者却愈益稀少”。无论工匠还是艺术家都“被引导去生产大量不完善商品”或艺术品的现象，可以从这一条普遍规律得到解释。托克维尔在十九世纪三十年代描述了现代的基本冲动之一——“伪奢侈”：

> 在所有阶层的杂然共处中，每个人都希望表现得像他本身不属于的阶层，并以巨大的努力去实现这一目标……模仿美德是每一时代皆然的；但伪奢侈却比较特别地属于民主时代……艺术家的产品日见其多，每一件产品的价值却在降低。 226
> 艺术不再能飞升到伟大艺术的境域，他们就精雕细琢于小巧

优美之物;外表比实质更受重视。[3]

接下来的一段非常有意思,它提到了一种我们今天也许会用媚俗来描述的经验:

当我第一次来到纽约时……我惊奇地看到,沿着海岸,略微离开城市的地方,有相当多的白色大理石小宫殿,其中有几座是仿照古代建筑建成的。当第二天我更靠近地审视一幢曾特别吸引我的建筑时,我发现它的墙壁是粉刷过的砖墙,它的柱子是油漆过的木柱。头一天令我惊羡的所有华宅都是一个样子。[4]

自托克维尔之后,众多社会和文化批评家,有保守的也有革命的,都一致认为艺术标准在迅速堕落,并把主要原因归于追求地位和炫耀财富所造成的趣味的普遍窳败。首先是那些富豪和暴发户;其次是小资产阶级和部分民众,他们试图模仿古老贵族阶级及其消费方式,包括消费美的方式。他们所喜爱的艺术,主要是作为社会地位的标志被创造和购买的,不再需要去发挥它们难于把捉的审美功能;真正的艺术家不得不抛弃那些完全拿金钱标准看待审美问题的受众。

一些激进的社会批评家于是把十九世纪中后期的情形普泛化,以囊括整个文化史。因此,在托尔斯坦·凡伯伦看来,所有文化都不过是一种攻击性炫耀(aggressive showing-off)的结果,这种进攻性炫耀就表现于他在《有闲阶级论》中所说的“摆阔性休闲”和

"摆阔性消费"。在反击当代文化之虚伪的同时，凡伯伦沉溺于一种阴暗的幻觉：所有文化都可以还原为现代伪文化的欺骗策略。他认为，为炫耀而消费即使是在最早的文化中也已成为显著特征，它为野蛮社会中的武士阶层所倡扬，而在这样的社会中，所有的价 227 值（包括我们所说的审美价值）都仅仅是经济区别的标志和手段。凡伯伦认为，尽管现代社会有着更为复杂的社会关系，它却保存了"掠夺性文化"的基本特征。

艺术，甚至是现代商业化的伪艺术，肯定不能仅仅由追求地位来解释。尽管真正的审美经验几近于无，尽管各种社会因素可能促成或阻碍真正的审美经验，对艺术的需要和对名望的渴求却是不同的心理存在。这种区别可以间接证之于下述事实：即使是对伪艺术的消费也不完全等同于仅仅为炫耀而消费。媚俗艺术的热爱者也许追求名望，或是令人愉快的名望幻觉，但他们的快乐不止于此。构成媚俗艺术本质的也许是它的无限不确定性，它的模糊的"致幻"力量，它的虚无缥缈的梦境，以及它的轻松"净化"的承诺*。在许多情况下，媚俗艺术就像它所仿造的真正艺术一样，与凡伯伦所说的"摆阔性消费"近乎无关。在强调媚俗艺术基本的现代性时，阿多诺正确地指出：

> 凡伯伦错误地判断了这类媚俗艺术的历史必然性。在他看来，那虚假的城堡只不过是未来所有权。他全然没有觉察到

---

* 阿多诺的媚俗艺术作为"净化的戏拟"这一敏锐的定义将在本书 241 页讨论。——原注

它内在的现代性,他把批量化生产时代有关独一无二性的幻觉仅仅设想为残存物,而不是把它设想为对资本主义机械化的"反应"。资本主义机械化透露了后者的某些本质。在凡伯伦所谓的摆阔性消费中起作用的那些物品的领域实际上是人造意象的领域。它出自一种绝望挣扎的强制性冲动:通过自己动手和无望的"快乐希望"(promess du boheur)来逃避事物的抽象同一性。[5]

无论我们是接受"追求地位"的理论,还是宁愿把媚俗艺术看成是对现代日常生活单调乏味的一种快乐逃避,媚俗艺术的整个
228 概念显然都围绕着模仿、伪造、假冒以及我们所说的欺骗与自我欺骗美学一类的问题。

可以很方便地把媚俗艺术定义为说谎的特定美学形式。如此一来,它显然就与美可以买卖这样一种现代幻觉关系甚密。从而,媚俗艺术就是一种晚近的现象。它出现于这样一个历史阶段,其时各种形式的美就像服从供应与需求这一基本市场规律的任何其他商品一样,可以被社会性地传播。一旦它不再能精英主义地宣称自己具有独一无二性,一旦它的传播取决于金钱标准(或者在集权社会中是政治标准),"美"就显得相当容易制造。这一事实也许是当今世界虚假美无处不在的原因,在今日世界中,甚至连自然(经旅游工业开发和商业化的)最终也变得像廉价艺术。不到一个世纪前,自然往往模仿艺术,就像奥斯卡·王尔德在其著名的"谎言的衰朽"中所说。某些落日,王尔德接下来说,看起来像柯罗的画。如今,自然除了模仿批量化生产的彩色复制品,除了做到像明信画

片一样美，就别无选择。

媚俗艺术、坎普和高雅艺术

世纪早期，当现代主义对于“浮华”学院主义（最绚丽奢华、最自以为是的媚俗艺术形式之一）和其他类似趣味腐败形式的胜利似乎不可逆转时，艺术世界沉溺于一种乐观主义的幻觉，认为既仁慈又邪恶的媚俗艺术妖魔再不会光顾其领地。媚俗艺术一度在“高雅艺术”领域内占据半壁江山，现在人们认它为已被安全地限制在跳蚤市场，或者是堪称兴旺的地下廉价仿制品、低劣宗教艺术品、粗俗纪念品和怪异古玩等产业。但伪艺术这多面妖魔有一种 229
为现代主义者不曾意识到的神秘而根基深厚的力量——一种取悦的力量；一种不仅能满足最简单最广泛的流行审美怀旧感，而且能满足中产阶级模糊的美的理想的力量，而尽管有各种先锋派的愤怒反击，中产阶级美的理想仍然是审美消费上的主导因素，并因此也是审美生产上的主导因素。

其他的因素和影响助成了媚俗艺术近来在高雅艺术领域内的重现。一个重要的“战略”优势是媚俗艺术被用于反讽的趋势。自兰波赞扬“诗的妄语”和“蠢的绘画”[6] 经达达到超现实主义，出于反讽式的破坏的目的，反叛的先锋派已运用了大量直接借用于媚俗艺术的技巧和要素。因此，当先锋派成为时髦之时，尤其是在二战以后，即使是在最有学养的知识分子圈中，媚俗艺术也享有一种奇怪的负面名声。这也许是促成奇怪的坎普（camp）感受力出现的主要因素之一，在反讽式行家鉴赏力的伪装下，这种坎普感受力

可以自在地沉溺于由最糟糕的媚俗艺术提供的悦乐中。坎普把坏趣味——往往是从前的坏趣味——作为一种很高的修养来培养。仿佛经自觉认可和追求得来的坏趣味可以使它本身失灵,并变成截然相反的东西。这至少是苏珊·桑塔格在她有关坎普的“最终”论述中所暗示的,这就是,“惟其糟糕所以美”。[7] 然而从表面上看,坎普常常难于(实际上是不可能)同媚俗艺术区别开来。

新的坎普时尚不久前诞生于纽约知识分子(最初是同性恋知识分子)圈中,迅速席卷了整个美国,对媚俗艺术在高雅艺术世界中的复兴贡献甚大。不过,当人们得知一个受到普遍尊重的博物馆——它的现代艺术收藏在世界上首屈一指——会主办一个展览,主要展出受坎普感受力推崇的华丽媚俗艺术时,仍然有理由感到吃惊。希尔顿·克雷默曾在《纽约时报》撰文,评论 1974 年夏在
230 芝加哥艺术学院举办的当代美国艺术大展,他富有启发性地把代表坎普精神的众多画家(“大宗师”是安迪·沃霍尔)归在“跳蚤市场派”的名称之下。克雷默尖刻地写道:“……我在真正的跳蚤市场耗了很多时间,在那儿得到的视觉回报更大。”[8] 这类媚俗艺术在高雅艺术领域内扩张和蚕食的实例,使克雷默相当消沉的思考不无根据,这就是:“沉埋于过去之中的坏趣味矿藏或粗俗陈列品,现在没有不能被迅速发掘的。”

如果先锋派和坎普时尚可以求助于那些显然同最确定无疑的媚俗艺术相联系的形式与技巧,媚俗艺术反过来也可以通过模仿先锋主义的外表而获益。当然,媚俗艺术家模仿先锋派只到一定程度,在这一程度内,先锋派的非常规性被证明是成功的,是被广泛接受甚至立为范型的。媚俗艺术就其本性来说,是不可能冒险

去与真正的先锋主义有任何牵连的。

媚俗艺术使用先锋派手法的目的在于我们所说的“美学广告”(aesthetic advertising)。在文学上这方面极好的例子是苏联诗人叶甫根尼·叶甫图申科，十多年前无论是在他的国家还是在西方，他都如一个摇滚明星般声名鹊起。意大利散文家路易吉·巴尔达奇曾令人信服地指出叶甫图申科最有代表性诗歌《布拉茨克水电站》的媚俗品质。[9]叶甫图申科试图用马雅科夫斯基的未来主义诗歌语言来传达浅显直白、一目了然的政治信息，这决定了他的“诗歌媚俗”。这种信息本身，即使是极端陈腐的，也不好说它是媚俗的。然而，当它接受一种虚假的身份并伪装成诗歌时，它就是媚俗的。审美的虚假化就在于使用与诗歌主旨无关的先锋派表现手段，这些表现手段有一种独特的功能，就是给“除了包含纯意识形态信息外别无他物的包裹”贴上“艺术产品”的标签。[10]马雅科夫斯 231
基与叶甫图申科之间的区别相当清楚：前者是一个真正的革命派，无论在诗歌上还是在政治上(不管我们喜不喜欢他的政治见解)，而后者仅仅是一位富有技巧的宣传家，他试图把公认意识形态老套当成先锋派诗歌来“兜售”。

先锋派使用媚俗艺术元素的可能性，以及反过来，媚俗艺术利用先锋派技法的可能性，只不过表明媚俗艺术是一个多么复杂的概念。这里我们正在讨论的实际上也许是现代美学中最令人困惑、最难于把握的范畴之一。就像艺术本身既是一种模仿也是一种否定一样，媚俗艺术不能从某个单一的观点得到界定。而且跟艺术一样——或就反艺术(antiart)而言，媚俗艺术甚至拒不接受一个反面的定义，因为它压根就没有一个确定鲜明的对立概念。

词源学、应用语境和"美学不充分定律"

那么,什么是媚俗艺术?难道我们满足于语焉不详地说它是坏艺术——艺术或文学垃圾,就像它在词源上所直接表明的?抑或我们要赞同这样的观点,说媚俗艺术根本上是假艺术,因而必须用假冒、伪造或说谎之类有魅惑力的虚假性范畴来对它加以判断?再则,如果承认媚俗艺术和虚假性之间的关系,这种关系又怎么能够解释媚俗艺术仅仅是"坏趣味"的同义词这样一种广为流行的观点呢?那么什么又是坏趣味?媚俗艺术作为坏趣味应该主要从美
232 学上加以探讨,还是更应该从社会学的角度把它看成意识形态性的转移注意力?而一旦媚俗艺术被视为虚假性和转移注意力,难道不需要从伦理上对它加以考虑?如果伦理的方法是站得住脚的,难道不应更进一步,从神学上把媚俗艺术看成最终要归咎于魔鬼的影响的罪的表现?关于媚俗艺术,这些以及其他类似的问题都已被提出来,而麻烦就在于,在一定程度上它们都是切中要害的。

在试图回答这些问题之前,需要指出的是,在各种现代语言用于指称艺术坏趣味的诸多术语中,媚俗是惟一取得真正国际性地位的。在它渊源所自的德国,媚俗有一大堆同义词或近义词,诸如schund(低劣、下流)或trivial(平庸、陈腐),Schundliteratu或Triviallitcratur一类合成词被用来指文学上的媚俗作品,而且可以互换使用。在法语中,camelote一词意味着许多媚俗艺术品的廉价性和低劣品质,但它不能作为美学概念使用。同样在法语中,style

pompier(浮华风格)的概念指绘画中一种浮夸的、学院化的坏趣味,但它既缺少媚俗一词的语义复杂性,也缺少它的语义灵活性。在依地语以及美国英语中,像 schlock(价值或品质低劣之物)或 schmaltz(多愁善感和夸张浮华的艺术)接近于媚俗艺术的某些意蕴,但它们远远不能涵盖后者所指涉的整个领域。就我所知,西班牙语的 cursi(庸俗艺术)是惟一可以表明媚俗艺术概念内含的两方面意思,即坏趣味的欺骗与自我欺骗的单词。cursi 这一概念所涉及到的美学上的困难,就像媚俗艺术的概念一样,读读拉蒙·戈麦斯·德·拉·塞尔纳才华横溢的“庸俗艺术”(1943)一文就很容易明白这点。[11]然而,cursi 一词的流传,至今仍限于西班牙语世界。

也许,像 cursi 一样接近于媚俗艺术概念的,是俄语的 poshlust 一词,至少按纳博科夫的阐释和翻译是如此;按纳博科夫的说法,“第一个‘o’的发音就像大象掉进污泥塘的扑通声,而形状又圆得像德国明信画片上浴中美女的屁股(《尼古拉·果戈理》,见诺福克:《新方向》,1944,p.63)。纳博科夫论果戈理的文章中涉及到 posh- 233
lust 的十来页,在迄今为止所有以媚俗艺术为主题的探讨,以及所有关于这一概念的内涵与德语词“kitsch”的某些突出特性非常近似的探讨中,当属最诙谐、最睿智之列——尽管它根本没提到过那个德语词。“在我们所接触到的国家中,”纳博科夫写道,“德国似乎总是这样一个国家,在那儿,poshlust 不是被嘲谑之物,而是民族精神、习俗和一般氛围的本质成分之一……”(p.64)。事实上,之所以是“媚俗艺术”而不是 poshlust 获得国际性接纳的原因之一也许就在于此:德国人真正赢得了这种认可。何况进一步说,kitsch 的发音之简单,就像 itch 一样。如果遵循纳博科夫的文字

游戏逻辑,难道我们不都对媚俗艺术求之若渴*吗?

媚俗艺术这个词,就像它所指的概念,都是相当晚出的。十九世纪六七十年代它开始出现在慕尼黑画家和艺术商人的行话中,用于指廉价艺术品。直到二十世纪头一个十年它才成为一个国际用语。就像这类定义很不严格而广为流传的名称常有的情况,它的词源是不确定的。一些人认为这个德语词源于英语的"sketch",被慕尼黑的艺术家读错了音,是对旅游者特别是英美旅游者购作纪念品的廉价肖像画的贬称(参见格罗·冯·韦尔佩特,《文学专门词典》,Stuttgart,1969)。而另一些人认为,它可能的起源应到德语动词 verkitschen 中去找,该词在梅克伦堡方言中是"使便宜"的意思(参见《特吕普纳德语词典》,卷 4,Berlin,1943)。路德维希·吉茨在他的《媚俗艺术现象学》中也提到一种假设,即把媚俗一词联系到德语动词 kistchen 的"从街上收集垃圾"的意思上,这个词在德国南部确实有这种特殊意思;它也有"用旧家具做
234 新家具"的意思。[12]

这三种主要的词源学假设即使是错误的,在我看来也都同样地表明了媚俗艺术的某些基本特征。首先,媚俗艺术总是有点肤浅的。其次,为了让人买得起,媚俗艺术必须是相对便宜的。最后,从美学上讲,媚俗艺术可以被看成废物或垃圾。

要补充的是,除了那些把媚俗艺术一词的起源要么归为英语("sketch 速描")要么归为德语者外,还有论者支持一些比较不太可信的观点。按吉尔伯特·海特的看法,媚俗一词来源于俄语动词

---

* itch 有"渴望、热望"之义。——译注

keetcheetsya,意为“显得高傲而不可一世”。因此,他的观点是,媚俗意指“粗俗的炫耀”,“用于任何制作起来很麻烦而又丑陋不堪的东西”。[13]尽管不太可能,这种起源说却有其优点,这就是它不但强调了这一语词来源的基本不确定性,而且暗示出其现今意义的实际灵活性。再者,在指出媚俗艺术往往不易于制作,指出生产坏艺术或坏诗有时需要付出相当大的努力方面,海特是对的。

无论其起源为何,媚俗曾经是而且仍然是一个带强烈贬义的词,并因此可以被加以最广泛的主观性使用。在大多数情况下,说某物是媚俗之作等于是直截了当地把它作为无趣味、惹人厌甚至是倒胃口之物予以拒绝。然而,媚俗一词却不能用于与审美生产或审美接受的广阔领域完全无关的对象或情境。一般而言,对于那些试图成为“艺术”而实际上没有成功的东西,媚俗的称呼排除了它们宣称具有品质或假装具有品质的可能。因而,它可以贬义地用于建筑、风景、室内装饰与家具陈设、绘画与雕塑、音乐、电影和电视节目、文学,实际上就是一切服从趣味判断之物。如果我们从审美欺骗与自我欺骗的角度来思考媚俗艺术,很显然,有多少种误用和仿冒艺术符号的可能,就有多少种类型的媚俗艺术。暂时且让我们局限于文学来谈,我们可以区分出两个包罗甚广的范畴,其中每一个都包含无数的种与亚种:(1)为宣传而生产的媚俗艺术 235
(包括政治媚俗艺术、宗教媚俗艺术等等),(2)主要是为娱乐而生产的媚俗艺术(言情小说、罗德·麦丘恩式礼品店诗歌、作为糊口之资的艺术品、印刷精美的通俗杂志等等)。然而,我们必须认识到,这两个范畴之间的区别极其含混:宣传可以伪装成“文化”娱乐,与之相反,娱乐可以带有微妙的操纵目的。从心理学的角度,我们可

以运用汉斯·埃根·霍尔图森在“甜媚俗艺术”(多愁善感的“含糖型”)和酸媚俗艺术之间所作的区分,两者中间还有无数区别甚微的种类。[14]

不管我们对它的应用语境作出怎样的分类,媚俗艺术总是隐含着美学不充分的概念。这种不充分见于那些形式特性(材料、形体、规模等)不适合其文化内容或意图的单个物品。一个缩减至小装饰品尺寸的希腊雕像可以作为例证。但“美学不充分定律”有着远为广泛的适用范围,我们最好联系那些单个看来绝对无媚俗之嫌的物品的排列组合来谈论媚俗效果。因此,一幅挂在百万富翁家用电梯中的伦勃朗真迹无疑会有媚俗的倾向。这显而易见是一个假设的例子,是一种讽刺,但它却很好地表明伟大艺术品可以被用做纯粹的炫耀性装饰。作为富有的象征来展示的一件美学物品,其本身并不成为媚俗作品,但它所扮演的角色却典型地属于媚俗艺术的世界。当然,相反的情况发生得更为频繁,这就是,大量价格低廉、与艺术近乎无关之物,可以被赋予美学意义,可以得到本该给予真正艺术品的敬意。我们只要想想日见其多的怀旧商店出售的那些可怕的老“古玩”就足够了——烂靴子,破马车轮子,陶瓷夜壶,两三代之前用的笨拙锈蚀的浴缸,以及无数其他破破烂烂
236 的“古董”,许多人把它们当作我们祖父母辈生活的美好世界的诗意遗物来赏玩。真正的艺术被贬低,仅仅用来表示财富,明显的非艺术之物却披上艺术的荣光,在这两个极端之间,有适用美学不充分概念的无数事例。

媚俗艺术与浪漫主义

尽管媚俗艺术能够出现在众多各别的情境中，这一概念却差不多完全缺乏我所谓的“历史深度”，也就是说，它几乎不可能与任何十八世纪后期或十九世纪初期之前的事物相联系使用。换一种方式说也就是，不仅作为一个术语而且作为一个概念，媚俗艺术本质上是现代的。即使我们可以在媚俗艺术和矫饰主义*或巴洛克艺术之间发现某些形式方面的关系，历史地看，媚俗艺术似乎是浪漫主义的后果。一方面，浪漫派革命作为十八世纪古今之争的结果，导致趣味标准近乎彻底的相对化；另一方面，许多浪漫派人士（他们中有些是真正伟大的诗人或艺术家，而且显然与媚俗艺术无关）宣扬侧重情感的艺术概念，这反过来又开启了通向美学遁世主义的各种途径。前面曾经提到，逃离有害抑或仅仅是乏味的现实的欲望，也许是媚俗艺术具有广泛吸引力的主要原因。

更一般地说，浪漫主义是第一个重要的通俗文学或艺术运动，是现代民主制度在文化上的主要的产品。像托克维尔这样一位致力于体制与知识生活研究的社会学家，不可能不去思考把民主时代的文学（他没有使用“浪漫主义”一词）同产生于贵族统治时期的 237
文学（他显然想到了十七世纪法国诗人）区别开来的显著特征。在民主社会中，人们并不认为心智的快乐“构成他们生活中的主要魅

---

* Mannerism 为十六世纪出现在欧洲的一种艺术风格，强调形式的奇巧，风格上的个人癖好或对别人独有风格的模仿或搬用，也译做“风格主义”。——译注

力；它们被认为是生活的严肃劳作中短暂而必要的放松”。托克维尔进而更为细致地描述了民主时代一般读者的需求：

> 由于他们能够用于文学的时间很少，他们就想方设法充分去利用这点时间。他们偏爱那些容易到手、读得快且无须研究学问就能理解的书。他们寻求那些自动呈献的、可以轻松地欣赏到的美；顶顶重要的是，它们必得有新的、出乎意料的东西。习惯了斗争、烦恼和实际生活的单调，他们需要急遽的情感，惊人的章节……作者们将瞄准迅疾的效果，更甚于细节的完美。小册子将比大部头更常见……作者们的目标将是耸人听闻而非使人悦乐，是搅动情感而非魅惑趣味。[15]

托克维尔是最早论及民主制度会助长文学与艺术中商业主义的人之一。撇开少数伟大作家不谈，在民主制度下作者们是为市场工作：

> 民主制度不仅在商贾阶层中灌输文学趣味，而且把商贾精神引入文学……在贵族统治的国家，不付出巨大的努力，没有人可以期望成功，而且……这些努力也许会予人以很大名声，但绝不会挣得大量的金钱；而在民主制国家，一个作者可以让自己高兴的是，他能以较小的代价博取较微薄些的名声和一大笔财富。[16]

诸如此类段落中值得注意的是，它们包含的许多观点都非常适用

于媚俗艺术：艺术作为消遣和娱乐，方便易得，可预期的迅捷效果，作者方面的“商贾精神”（较诸获得名声，他们更瞩意于直接的经济回报），读者大众逃避日常生活沉闷乏味的心理需要——在大多数 238
以社会学为取向的媚俗艺术定义中，这些都是常见的要素。

浪漫主义和媚俗艺术之间的关系也可以从美学的角度加以讨论。比如，赫尔曼·布罗赫把媚俗艺术在现代的兴起联系到浪漫主义给审美理想概念带来的变化。在浪漫主义之前，审美理想被认为是超越于任何可能的艺术作品的：美是作为绝对的、实际上不可能达到的典范与价值准则而出现的。但在浪漫时期，审美理想先前所具有的超越性丧失殆尽，人们完全根据它在具体的、有限的艺术作品中的内在性来理解它。按布罗赫的看法，在浪漫主义之前，价值体系是开放的（就要达到的目标始终处于体系之外而言）。在1950年的一篇文章中他写道：

> 浪漫主义倾向于恰好是相反的方向。它希望把柏拉图式的艺术理念——美——变成任何艺术作品都直接可感的目标……然而，虽然艺术仍然是一个系统，这个系统却是封闭的；无限系统变成了有限系统……这一过程构成每一种媚俗艺术形式的基本前提，但同时它自身的存在又要归因于浪漫主义的特殊结构（亦即，要归因于把世俗生活提升到永恒层面的过程）。我们可以说，浪漫主义本身虽不是媚俗艺术，它却是媚俗艺术之母；而且在某些时刻，孩子是如此肖似他们的母亲，以至于人们无法在两者间进行区别。[17]

在写于 1933 年的一篇较早的文章中，布罗赫也谈到了媚俗艺术和浪漫主义，把它们间的相似立在共同的怀旧特性上。他说，媚俗艺术往往只不过是“逃入历史牧歌中，在那儿既往的传统仍然有效……媚俗艺术是抚慰这种怀旧感最简单、最直接的方式”。[18]通过把历史的或当代的现实替换成陈词滥调，媚俗艺术显然是靠了那些一般说来与浪漫主义世界观相联系的情感需求而得以繁盛的。
239 在相当程度上，我们可以把媚俗艺术视为浪漫主义陈腐化了的形式。

坏趣味、意识形态和享乐主义

即使我们简单地把它等同于坏趣味，媚俗艺术也似乎是一种晚近的现象。尽管一些批评家谈到“媚俗艺术的普遍性”（从理论上讲是一个合理的假定），但他们决不会具体地涉及到，比如说，巴洛克时代之前。这也许是因为，推想坏趣味在更古老的时代是什么样子相当冒险。也可能是因为在更早的时代坏趣味根本就不存在，或者即使存在，也缺乏必要的手段把它的惯例系统化，把它的活动体制化，以为特别地为虚假的艺术罗致大量的潜在消费者。这就提出了坏趣味同现代技术历史，特别是同书籍和其他类型艺术品生产与复制过程中机器的出现的关系问题。

作为一种工作假设，我们可以说在现代构成坏趣味的主要是一种受到意识形态操纵的趣味幻觉。这就是大众文化非常适于用意识形态或虚假意识来描述的原因。如果说真正的艺术总是包含有一种最终无法还原的要素，一种构成我们所说的“审美自律性”

的要素,为即时消费而生产的艺术则是显然而彻底地可以还原为外在因由和动机的。为了强调这十分重要的一点,提一提社会文化批评中法兰克福学派的代表人物之一利奥·洛文塔尔在真正艺术和大众文化之间所作的区分不无帮助。作为一个长期研究流行文化与社会的关系的学者(见他的著作《文学、流行文化与社会》,1961),洛文塔尔的下面这段话既概括了他的个人立场,也概括了 240
作为整体的法兰克福学派的文化哲学,他说:"就还原论这一概念所具有的合理性而言,它真正适用于大众文化……虽然我根本拒绝把艺术品仅仅视为对社会的反映的文学社会学方法,但反映理论却恰恰是适用于大众文化的合理概念。用经典的马克思语汇来说,大众文化确实是意识形态。"之所以如此,是因为大众文化这一现象的意义"决非在于它们所要说的,而更在于在多大程度上,它们所说的是关于消费者倾向与态度的可一般化陈述,那些消费者以巨大的数量接受着这种商品。"[19]如果我们用媚俗艺术来代替大众文化的概念,这种区分将变得更可信。在这种情况下,我们只是用媚俗艺术来意指虚假审美意识,或者把阿多诺的媚俗艺术作为"净化的戏拟"[20]这个定义加以意译,就是审美意识的戏拟。

三十年代带后期,法兰克福学派的两位领袖人物,T. W. 阿多诺和马克斯·霍克海默,引入了"文化工业"的概念(有时也用"消遣工业"、"娱乐工业"等说法)——在战后两人合著的《启蒙辩证法》(初版于 1947 年)一书中,他们以更为明确的辩证观点界定了这一概念,并对它作出了更为细致的分析。[21]从根本上说,文化工业致力于向(伪)文化市场供应特别设计出来引导人们放松的产品。早在 1941 年,阿多诺就已认为大众对于消遣或"乐趣"的需要既是现

存(资本主义)生产方式的结果,又是其最典型的产品之一。马克思说,生产方式不仅生产出某些产品,而且生产出恰恰是对于这些产品的需要;作为马克思这一著名理论在文化语境中的重新表述,阿多诺写道:“音乐娱乐的消费者自身也是对象,事实上,是生产出流行音乐的同一机制的产品……生产过程的力量将自身延伸到那
241 些表面上显得‘自由’的演奏间歇时间上……人们嚷嚷着要听那些他们总归会听到的东西。”[22]阿多诺的方法中令人难于接受的,是他把“大众”等同于通常马克思意义上的“工人阶级”。事实是,即使是在写作这篇文章的时候,大众文化的概念也同样适用于中产阶级。也许如今较三四十年前更明显的是,流行文化基本上是在回应中产阶级的心理需求,在一个类似于麦克卢汉所说的“地球村”的电子化世界中,它试图把这些需求推广至整个社会,并且取得了相当的成功。这一点将在后面讨论。暂时我们必须承认,阿多诺对于“消遣”需求的洞察是相当准确的,只要我们扩大其应用范围,并认识到大众(伪)文化生产与消费的整个过程为一种太人性化的乐于自欺所促进。阿多诺写道:“人们需要找乐子。只有在那些生活没有给他们如此之大的压力,以至于他们在空余时间既要摆脱无聊又不想付出努力的人,全神贯注而自觉的艺术经验才有可能。廉价商业娱乐的整个领域都反映着这种双重欲望。它导致放松,因为它是有熟套的,被预先消化过的。”[23]

当然,用另一位研究现代文化的社会学家德怀特·麦克唐纳的话说,进入十九世纪以来媚俗艺术大大增加的主要原因之一就是:“商业企业在新近觉醒的大众的文化需求中找到一个有利可图的市场,而先进的技术使廉价地生产足够数量的书籍、图画、音乐和

家具以满足市场成为可能。”[24]然而，即使在媚俗艺术和低成本之间有着必然的联系，我们也不应该忽视一个事实，这就是低成本这一概念是非常相对化的，因此如果把它作为惟一的标准，就很危险地具有误导性。上层社会成员认为便宜的东西，在一个境况稍差的人看来可能贵得令人不敢想像。我们还得重申一点，有时候拥 242
有雄厚的经济实力对于满足坏趣味招摇翳炫的奇思异想未尝不是好事。

因此，我们不得不承认，有较低等媚俗艺术的同时，也有一种作为富人专利的豪华的媚俗艺术。进而言之，就算不那么昂贵，媚俗艺术也常常被认为意味着富有与奢侈：杂货店里出售的仿金仿银制品和彩色玻璃珠宝无疑与媚俗艺术有关。至于真正富人的、上层阶级的媚俗艺术，十九世纪后半期以及被称为“美好时期”*的那一阶段可以提供大量的实例。即使是碰巧在那个有福时期在位的国王们也都改宗了媚俗艺术，就像疯狂地沉迷于最奢华的坏趣味的巴伐利亚路德维希二世。在一些论者（例如亚伯拉罕·A. 莫莱斯）[25]来，真正的媚俗艺术恰恰必须到这一时期去找，我们自身的时代以一种“新媚俗”风格的形成为特征，这种新风格是应一个富裕消费社会的需要而生的。即使我们接受对于媚俗艺术的这样一种分期（我看不出来有任何理由不接受），较廉价的当代媚俗艺术也可以说在十九世纪富裕资产阶级的伪贵族式审美观念中有着传统根基。

---

* La belle époque 指从普法战争结束到第一次世界大战前的时期，以法国社会百业繁荣及巴黎上流社会歌舞升平的生活为特征。——译注

较低级形式的媚俗艺术所满足的那类坏趣味不应混同于通俗趣味(尽管过去的几十年中形容词“通俗”在意义上经历了重要的变化,而且今天的“流行文化”往往纯属媚俗艺术)*。多少世纪以来,通俗趣味在民间艺术和诗歌中得以表现,并获得自然的满足,这些民间艺术和诗歌决不比高雅文化的产品差。作为长期的、有机的、多方面创造性参与的过程的结果,民间文化尽管时常有着幼稚笨拙的外观,却是相当精致完美的。重要的是——还是用麦克唐纳的话说——“民间艺术自下面生长出来”,而“大众文化是从上面强加的。它由企业雇佣的技术专家制造出来;它的受众是被动的消费者,他们的参与限于在买与不买之间做选择。生产媚俗艺
243 术的大老板们开发大众的文化需求以牟取利益,且(或)维持他们的统治阶级地位——在共产主义国家里,只有后一方面的目的”。[26]

无论贵贱,媚俗艺术在社会学和心理学上都是一种生活方式的表达,这就是资产阶级或中产阶级的生活方式。这种生活方式对上层或下层阶级都有吸引力,实际上,它成为整个社会的理想生活方式——当社会变得富裕,更多的人有更多的空闲时间时,就更是如此。由于人会选择适合他趣味的环境,他同构成其家庭生活装饰的物品之间就可以有几种截然不同的关系。在这方面亚伯拉罕·莫莱斯至少区分出七种行为模式:审美的,享乐主义的,进攻性的,获取的,超现实的,功能主义的或控制论的,以及媚俗的。[27]媚

---

* popular 一词的意义为“通俗的、流行的”,用于二十世纪之前艺术和文化时,主要与“高雅”(high)相对,似译“通俗”较妥,二十世纪以后,它更多的是强调艺术文化借助大众媒介的广泛传播,以及趣味分野的弥合,似以译“流行”为好。——译注

俗的模式与审美的模式截然相反,它以各种不同的比例包含着所有其他模式。上述模式的数量可以很容易地增加或减少。但不管如何分排这些态度,审美主义和享乐主义之间的基本矛盾都会存在。因此,记着莫莱斯的分类,我们不难表明,除掉审美主义,所有其他范畴都可归入享乐主义。进攻性就像占有欲一样,不能同享乐原则相分离。超现实主义不过是嗜好各种稀奇古怪、不可预言的事物组合的一种极端情形,而功能主义(在这一语境中)仅仅是"文明享受"的另一种说法。

因此,要理解媚俗艺术的本性,我们必须分析构成中产阶级心智特征的那种特有的享乐主义。其基本特征也许是,它是一种中间路线的享乐主义,这绝佳地体现在常常可以在媚俗艺术中见到的"平庸原则"(越是在精致和过分复杂的媚俗艺术形式中,越是容易发现这种平庸性)。中产阶级是一个积极进取的阶级,它的享乐主义限于空余时间。它是一种放松的享乐主义,因而在本质上是补偿性的。惟其如此,媚俗艺术才可以被定义为一种有计划、有意识地逃避日常现实的努力:在时间上逃避(逃入个人的从前,就像 244
对纪念品的庸俗崇拜所表明的那样;逃入"历史牧歌";通过科幻小说的老套逃入一个冒险式的未来等等);在空间上逃避(逃入极其多样的想像中的异邦)。在实际的层面上,对放松的追求要求家务活动必须以尽可能少的努力和尽可能好玩的方式来进行:那些小玩意儿新发明就是这样出现的(它们由媚俗品工业的专门部门生产出来)。中产阶级的享乐主义原则上是开放的,无偏见的,渴望新经验的;媚俗艺术世界以宽容为特征,而且往往没有规则,原因就在于这种不为任何批评意识所羁束的开放性。堪与这种享乐主

义的肤浅性相媲美的，惟有它渴求普遍性与总体性的欲望，以及它获取漂亮垃圾的无限能力。

现代中产阶级享乐主义的基本特点也许是，它如此有效地刺激了消费欲望，以致消费成为一种标准的社会理想。显然，消费与生产常常是互相隐含的，但附加于这两个相关概念与活动的伦理意义却大不相同。传统文明——即使是那并不予此类活动以特别高的敬意的文明——出于各种理由倾向于颂扬积蓄、省俭、节约之类美德（它们只不过是延缓消费的形式），也因此而防范与不节制消费有关的危险（在一般语言中消费一词的基本意义仍然是“破坏”、“浪费”、“滥用”，而且自然而然地联系着“奢侈”、“富裕”甚至是“颓废”的概念）。尽管现代性主要是著名的清教工作伦理（马克斯·韦伯在其中看到了资本主义的主要动因）的产物，现今经济的动力机制，以及社会活动得以在其中进行的整个时间框架，都赞成对传统观点来一个根本修正，实际上是来一个逆转：消费完全是合理的，节制、约束与积蓄这些老习惯则往往显得是过时的、可笑可悯的往日遗风。消费不仅仅是满足某些基本的需要，它在某种程
245 度上差不多成了一种义务——帮助国家经济健康发展的一种途径，而且其意义超出单纯的经济领域，成为理解和把握世界的一种方式。

要更好地理解如今消费狂热的原由，我们也必须考虑现代性的另一个重要特征，亦即，它无所不在的变化感。现代日益加快的变化节奏带来的心理后果——首先是随之而来的价值论的相对主义——造成对稳定性或连续性的确信度不断下降，而没有了对于稳定性或连续性的确信，任何延缓或节制的情操都是不可能的。

在传统社会中，一种通过圆周运动永恒更新的同质时间，保证了明天不会同今天或昨天有实质性的不同。个体的焦虑和悲剧当然是可能的，在一个本质上和谐的宇宙（例如古希腊同“混乱”相对的“宇宙”*）中，命运的偶然性和无规律性可能会激发无数的个人和集体灾难。然而，这些不妄之灾同相信存在的基本统一性或源于尊重传统的深刻连续感并不矛盾。在犹太－基督教的末世学历史观中，传统的重要性绝不因拯救学说的含义而有所减损。作为基督教伦理之基础的价值体系是至为稳固的，在此世“舞台”上演的杂色戏剧，不可能给过去的意义或是未来的确定性投下一丝怀疑的阴影。

基督教伦理是一种杰出的延缓伦理。在现代的黎明时刻，基于一种线性不可逆的世俗化时间概念，出现了进步的神话。在其“进步的”阶段，现代性千方百计保存时间的较古老特性，而首要的就是在过去、现在和将来之间的连续性。进步的概念假定变化有一定的模式，假定变化预设了某种秩序，以促成从较低到较高的持续而渐进的发展。就其本身而言，进步的信念能鼓励延缓消费。 246
但现代性和进步之间的结盟最终被表明仅仅是暂时的，在我们的时代，进步的神话似乎已在相当的程度上枯竭了。它已被现代性自身的神话取代。未来早已变得像过去一样不真实，一样空洞。对于不稳定性和不连续性的普遍感觉，使得即时享乐成为值得追求的惟一“合理”之事。于是，有了消费冲动，有了“一次性经济”(throw-away economy)以及更广泛地说“一次性文明”这类全然自

* cosmos亦有和谐之意。——译注

相矛盾的概念。

作为媚俗艺术基础的伟大心理发现存在于下述事实:几乎每一种直接或间接与艺术文化相关之物,都可以转化为直接的“消费”品,就像任何普通商品一样。有一点是真实的,那就是不同于普通消费者,艺术消费者并不消耗他所享用的对象。从精神方面说,现代的庸人可以表现得像个普通消费者,无须从物质上损坏或者是触摸艺术原作,就能破坏其美学意义(像《蒙娜·丽莎》一类艺术杰作被媚俗艺术用滥的情况将在后面讨论)。为了回应今日患强迫症的一般消费者的“审美”需求,文化工业模仿、复制、再造、标准化地生产出任何他可能会欣赏的东西。独一无二性和稀罕性已成为不合时宜的品质,它们不仅落伍于时代,而且表明了一位“文化消费”的倡导者(也是可敬的中产阶级趣味及小资产阶级媚俗艺术的一位提倡者)所说的“艺术无效率定律”。[28]

因此,媚俗艺术是“有效率”的艺术,是现今社会的可消费的文化侧面,也是消费主义美学与伦理获胜的最直接表现之一。正如前面所指出的,从起源上说,媚俗艺术是作为中产阶级趣味及其特有的闲暇享乐主义的表现而出现的。作为一种意识形态(审美虚假意识),媚俗艺术的出现相当自发。通行的马克思主义观点认为,媚俗艺术或多或少是上层阶级有意引入的,以将工人阶级或大
247 众的注意力从他们的革命使命上转移开去;这种观点根本不正确。这种谬误没有阻止某些马克思主义或外围马克思主义的批评家(如阿多诺和霍克海默),就媚俗艺术世界及其内部辩证法作出大量极富洞察力的论述。顺便说说,一种根本错误的方法,却被证明在理智上令人振奋甚至是卓有成效,这并非没有先例。

如果说当代“大众文化”的众多研究者忽略了媚俗艺术的中产阶级起源与中产阶级本性，也许是因为这种起源与本性既是其最显著也是其最不寻常的特征，就像珍妮·夏普在发表于 1967 年的一篇文章中所说的。媚俗艺术，她写道，“意味着这个国家大多数人愿与之生活在一起的所有那些廉价、粗俗、多愁善感、无趣味、无价值、小巧而精致的物品……这种波普文化(Pop culture)已逾越趣味与修养的藩篱，被纳入体制文化的档案。惟一未被翻开的一页是最明显的，在某些方面也最不寻常的一页，它因此而被忽略了。媚俗艺术实际上是中产阶级的趣味，而中产阶级趣味是现今我们社会中绝大多数人的趣味”。[29]

上面的论述又一次清楚地表明，为什么作为一个美学概念的媚俗艺术不可以同现代，更具体地说，就是同目睹了中产阶级迅速崛起的相对较近的时期分开。媚俗艺术是一次重要的伦理突变的直接后果，造成这种突变的是中产阶级特有的时间意识。大体而言，媚俗艺术可以被看做一种反动，它反对的是对变化的“恐惧”(the “terror” of change)，以及从一个不真实的过去流向一个同样不真实的未来的编年时间的无意义性。在这样的情况下，人们觉得空余时间——其数量在整个社会上都在增长——是一种奇怪的负担，一种空虚的负担。媚俗艺术作为一种“消灭时间”的便捷方式而出现，作为对工作和闲暇的沉闷乏味的一种令人愉快的逃避而出现。媚俗艺术的乐趣仅仅是可怕而莫名的无聊的另一面。 248

一些风格上的思考

要想给一个如此令人困惑地具有多面性的问题加上点条理，从三个各不相同却又互为补充的角度来思考媚俗艺术的问题会有所帮助。首先，我们可以把媚俗艺术作为某一类“艺术家”、“制作者”或“设计者”的产品来考虑，这些人面对一帮由均等消费者(average consumers)组成的有着明确规定性的受众，运用种种固定的规则套路，以陈规性的“美学”包装来传达各种在相当程度上可以预见的信息。从这种观点看，在维德金德说它是哥特、巴洛克、洛可可艺术的当代形式的意义上，媚俗艺术是一种风格。第二种可能性是考虑出现在艺术批量化生产和传播中的特殊媚俗元素。这些元素显然不是有意为之的(也就是说，它们不是由媚俗艺术的生产者事先计划好的，而更多是现代技术介入艺术世界的致命后果)。第三种可能性在于从消费者的角度来考虑媚俗艺术，这类消费者乐于接受媚俗艺术的“美学谎言”，由于习惯了伪艺术的纯粹以量取胜，以及包围着他的瞬时美，他甚至能够把真正的艺术作品当成媚俗艺术品来感知。

当媚俗艺术家着手工作时他脑子里想着什么呢？显然他首先要想的是如何打动和取悦那些将要购买他作品的均等消费者。那么，从美学上讲，我们可以说媚俗艺术家会运用——自觉或不自觉地——一种“平庸原则”，这一原则会给予他最好的保证，保证他的作品会被欣然接受。其次，媚俗艺术的生产者必须意识到他的公众在兴趣和欲望上千差万别。正因为如此，媚俗艺术作为一种风

格根本上是折中主义的。长期看来，给予媚俗艺术某种风格上一致性的，也许是它的异质元素同某种“亲切性”(hominess)概念的 249
兼容。媚俗艺术往往是一种均等消费者会渴望拥有并摆在家中的艺术。即使是摆在别的地方——候车室、餐馆等等，媚俗艺术也意在表明某种“艺术性”亲密，一种为“美”所浸润的氛围，人们会希望看到自己的日常生活被这种美包围。

给予媚俗艺术规定性的折中主义和“亲切性”的特征，在英国艺术批评家罗杰·弗莱的一篇文章中得到了敏锐的描述，这篇文章最初发表于1912年，后收入他的文集《视觉与设计》(1920)。弗莱没有使用“媚俗艺术”一词，但他所涉及到的各种坏趣味显然属于媚俗艺术的范畴。下面的一段值得完整引述：

在一个铁路小吃部里，我不辞辛苦地写下后面这些段落，在那儿我实际地观察着这类地方给予人的那些惊人地熟悉却又幸好是转瞬即逝的形象。人们肯定记得，这类公共场所只不过反映了均等市民的灵魂，就像他们的家所反映出来的他们的灵魂一样。

我举目四顾的是一个小小的空间，但它拥有的“艺术”的数量却令我震惊。我对面那扇窗户的下半部装的全是彩绘玻璃；玻璃的边缘十分精致，也许是某个熟知十三世纪彩绘玻璃惯例的人设计的，中间是黄的和紫的葡萄叶间杂一串串葡萄组成的图案，其间有许多小鸟流连飞舞。窗户前有一袭花边窗帘，上面的图案至少取自四个世纪和同样多的国家。在四面墙上，林克鲁斯塔牌墙纸贴到大约四英尺高的地方，墙纸上

印有两种颜色的复杂图案，还印着假的银制纪念章。往上是一道仅有一英寸宽的装饰条，却整个地布满了无生气的古希腊－罗马式雕刻扭索饰图案；这显然是用机器在木头上雕出来的，或是用某些合成材料冲压而成——它的质地隐藏得如此之好，以致说不清究竟是什么。再往上是一种墙纸，通过渐变着色模仿出十八世纪缎纹织锦的效果。每一张小餐桌上都铺着两块桌布，一块摆得很匀称，另一块过分绚丽的印花棉桌布“富有艺术性地”斜摆着。每张桌子的中央都有一个大花
250 瓶，花瓶在材料上和制作所应具有的每一样优美特性，都被那些无一例外地隐含着高深科学知识和伟大发明天才的的制作方法仔细地清除了。每个花瓶中都是长着深绿大叶子的植物，显然是用橡皮做的。这个令人痛苦的目录仅仅是小吃店“艺术”总目的一小部分。要是我接着讲讲那些桌腿，那些电灯架，那些木头椅座上以巨大机械力深深地压印出大量歪歪扭扭赞美诗的椅子——要是我讲讲所有这一切，我的读者和我恐怕都会以一种令人痛苦的敏锐感觉意识到，所有这些陈列品都涉及到某种可怕的圈套。陈列实际上就是这一切的目的和理由。这些物品被制作出来，没有一件是因为它的制作者以做它为乐；也没有哪一件被购买是因为对它的观照能给任何人以任何悦乐，而仅仅是因为这些东西中的每一件都被作为一种特殊社会地位的象征来接受。我说对它们的观照不能给任何人悦乐；它们在那儿是因为少了它们会令均等人不满，他认为大量无用的陈列在某种程度上同他所属的或渴望属于的富有生活状况不可分。如果一切仅仅是清洁耐用的

话，他会声称这地方简陋不舒适。[30]

弗莱的餐馆艺术目录非常贴切地表明媚俗艺术的一个特点，我们可以称之为“风格的多元决定”(stylistic overdetermination)。他所描绘的二十世纪早期的小吃店确实塞满了各种物品，它们伪造出极其千差万别的时代、国家与文化的惯有风格。媚俗艺术的折中主义往往非常明显地是一种美学上的过火行为。这种令人目眩的折中主义真的如弗莱相信的那样仅仅是一种“无用的陈列”吗？媚俗艺术真的“不能给任何人悦乐”吗？

前面曾经提到，即使媚俗艺术与追求地位相联系，它也还具有让人虚幻地逃避当今日常生活沉闷乏味与无意义性的功能——从心理学上说这种功能更重要。不管以何种形式或何种组合方式出现，媚俗艺术都是令人放松、使人快乐的。这种快乐中所包含的满足愿望的元素突出地表明了媚俗艺术的反动起源，这就是它试图去平息的对于空虚的惧怕。从这种观点看，媚俗艺术是对于现代普遍的精神真空感的回应：它以“快乐”和“兴奋”来填满空虚的闲 251
暇时间，它以无数千差万别的“美的”表象来“幻化”(hallucinates)——如果我们可以及物地使用这个动词——虚无的空间。

媚俗艺术这种风格上的折中主义还有另一个值得注意的特征，这就是，它意味着商业上的可得性。一件媚俗品之所以具有吸引力不仅是因为它好看，而且是因为它——或任何类似物品——可以被任何愿意买它的人得到。即使是最华美最昂贵的媚俗艺术品种也内在地包含有自身广告，邀请人们去拥有它并便捷地享受

它。媚俗艺术的美学魅力显而易见是商业性的。

这一特征使得大多数媚俗艺术品具有奇怪的符号学含混性。这些艺术品有意显得既像真品又像手段高明的仿造品。这种自相矛盾的仿造性的作用并不难阐明。一方面,仿造性的可见标志被有意用来驱散一件完美仿造品可能会创造出的独一无二性或稀罕性。显得稀罕会与媚俗艺术的商业可得性相抵触。另一方面,这种伪造性把观者的注意力吸引到熟练、模仿技巧、多才多艺、玲珑剔透之类令人愉快的品质上。

坏趣味的分析者们很少考虑到媚俗艺术的符号学含混性。于是,就有某些广为流传的错误观念,就像吉洛·多尔富雷斯对于艺术复制的媚俗本性的看法。多尔富雷斯主张:"所有那些人们觉得不可替代的独一无二的艺术品的复制物,我们都必须认为是等同于真正的赝品的。"[31]但媚俗艺术的美学虚假性不应混同于赝品的美学虚假性。赝品意在被人当成原作。赝品非法地利用对于稀罕性的精英趣味,媚俗品则坚持它的反精英的可得性。媚俗艺术的欺骗性并不在于它与真正赝品有任何共同之处,而在于它声称能给予消费者与体现在独一无二或稀罕不可得原作中的美本质上同类的、同品质的美。媚俗艺术伪称它潜在的无数仿制品以及仿制
252 品的仿制品中的每一件,都包含有它公然仿造的风格、惯例与作品的某些客观审美价值。媚俗艺术提供瞬时的美,主张在它自己和独创的、永恒的美之间没有实质性的差别。

从风格上说,媚俗艺术也可以用可预期性来加以界定。媚俗艺术,如哈罗德·罗森伯格所言,是:"a)拥有既定规则的艺术;b)拥有可预期的受众、可预期的效果、可预期的回报的艺术。"[32]但文学

和艺术的惯例迅速变化,在大量受众眼中,昨天曾取得成功的陈词滥调既会失去魅力也会失去意义,而这些陈词滥调正是为他们度身定作的。这就走向了一个悖论,亦即,较老旧形式的媚俗艺术(作为坏趣味的表现)仍会被欣赏,但只是被那些有修养者欣赏:原本意在"流行"的东西却成为少数人的娱乐。老的媚俗艺术可以激发那些文人雅士或附庸风雅者的反讽意识。这也许可以解释一种企图,这就是试图在今日美国所谓的"坎普艺术"中去救活"美好时代"一些无耻地伪造与仿冒的媚俗作品。

在文学方面,我们可以提一下对于老式坏作品的兴趣。例如,在前文提到过的吉尔伯特·海特论"媚俗艺术"的文章中,他对十九世纪苏格兰诗人威廉·麦戈纳格尔的诗歌瑰宝表示高度敬意(显然是反讽式的),他引用《泰晤士报文学副刊》的话,认为麦戈纳格尔是"我们语言中惟一真正值得纪念的坏诗人"。同样的情况还有温德姆·刘易斯和查尔斯·李选编的《被剥制的猫头鹰:坏诗选集》,然而,它仅限于收录编者所谓的"好的坏诗"。[33]一个更近的具有同样旨趣的例子是沃尔瑟·基利论媚俗文学的文章,该文附录有按主题选编的大量作品实例。[34]很显然,这些书并非意在供大众消费,而是供文学精英的理智娱乐。

如果我们把媚俗艺术看作坏趣味的"风格",我们就遇到另外一个悖论,它比前面提到的那一个更深刻、更令人困惑,这就是前文提到过的一种可能性:有意识地运用坏趣味(即媚俗艺术)以颠覆最终会导致学院主义僵化的"好趣味"惯例。波德莱尔是名副其 253
实的美学先锋主义前驱,当他在《焰火》中写到源于"对不愉快之物的贵族式享乐"的坏趣味令人陶醉的效果时,他想到了这种可能

性。先锋派运动常常沉溺于这类享乐,通过在文学和艺术中肆无忌惮地运用媚俗艺术的矫饰主义来满足他们反艺术的强烈冲动。[35]即使我们接受克莱门特·格林伯格认为先锋派与媚俗艺术截然相对的观点[36],我们也必须认识到这两个极端之间是强烈吸引的,把它们分开来的因素有时远不如结合它们的因素引人注意。之所以如此有两个原因,前文在其他语境中曾提到过:(1)先锋派出于颠覆的和反讽的目的对媚俗艺术感兴趣,(2)媚俗艺术可运用先锋派的技法(这些技法非常容易被转化为俗套)来为其美学上的从众主义服务。后一种情况是"体制"(博学的媚俗艺术)招安其挑战者(先锋派)这个老故事的又一实例。媚俗艺术和先锋派之间的关系在某种意义上可以被看作对现代性核心原则的一个讽刺:奥克塔维奥·帕斯所说的"传统反对其自身"。一个切题的好例子是马赛尔·杜尚对待达·芬奇的《蒙娜·丽莎》的做法,《蒙娜·丽莎》也许是被媚俗艺术用得最滥的杰作。每个人都知道,1919 年的某个时候,在纽约,杜尚拿了一幅《蒙娜·丽莎》的复制品,画上两撇小山羊胡子之后,题上谜一般的标题"L. H. O. O. Q. "(用法语大声拼出来颇涉淫秽:"她是一个大骚货")。"L. H. O. O. Q. "是杜尚所惯说的"被帮助过的现成品"的一例,以区别于直接的"现成品",就像他在《喷泉》这一诗意题目下拿去参加 1917 年纽约艺术展的著名小便器。许多批评家把艺术家放肆地对待文艺复兴杰作的做法视为先锋派富于幽默感的捣毁偶像运动。被他滥用的达·芬奇名画并不是杰作而是一件复制品,是现代将传统虚假化的一例。杜尚
254 也许会同意阿多诺的观点(表述在《现代音乐哲学》和其他论著中),这就是,在现代世界中,传统已被虚假化,并且实际上已没有

未被虚假化的传统。因此杜尚侮辱的只是一件媚俗艺术品,它旨在满足文化上典型的包法利性格*——几十年来铺天盖地的无数《蒙娜·丽莎》翻版之一。而且我要补充说,并不完全确定的是,当艺术家作出这种举动时,他是在攻击达·芬奇的原画呢,还是相反,如我个人所相信的那样,是在暗地里维护它。然而,有一件事是清楚的,这就是,杜尚不仅借助媚俗艺术来拒绝某些浅陋的美学谬见和陈腐的美学惯例,而且借助它来提倡一种先锋派冲动,这就是抛弃建立于表象之上的美学,在我们的时代,表象是如此容易被虚假化。但尽管付出了各种努力,先锋派却未能超过表象这一层,而且具有反讽意味的是,媚俗艺术某些较高明的代表人物不久即认识到,他们能有利可图地运用早期先锋运动成功的非常规性。杜尚本人在很大程度上被安迪·沃霍尔虚假化了。

媚俗艺术与文化的工业化

几乎所有撰文论述过这一主题的人都同意,文化"虚假化"的一个重要因素是艺术通过各种媒体的大量扩散:广播,电视,大规模复制,唱片,超市出售的廉价杂志和平装本书籍,等等。即使所用的原始素材(绘画或雕塑杰作,根据小说改编的电影剧本)绝对不是媚俗艺术品,情况也是如此。 255

从心理学上看,很显然,是大众媒介导致一种典型的旁观者的

* Bovarysme,一种对生活的浪漫主义幻想和不切实际的追求,源于福楼拜的小说《包法利夫人》。——译注

被动状态:你只要打开电视,眼前就充斥着无穷无尽的经过技术上"预先消化"的影像(它们不需要你作出任何努力去理解)。而且如我们将会看到的,与肤浅性相结合的被动性是滋养媚俗艺术心态的重要条件。

多尔富雷斯概括了大众媒介几乎完全是为无头脑地、享乐主义地耗费空余时间而设计这种流行看法:"在大众媒介分发文化和美学养分的过程中,文化作为一种'仪式'(rite)所有的痕迹……都丧失了,当旁观者面对强加于他的各种不同传输物和表现形式时,这种仪式性要素的缺乏导致了他的一种无动于衷。"[37]

麦克唐纳指出,媒介直接促成了一种完全"同质化的文化"的出现,这种文化甚至就像"同质化牛奶"一样被加工出来。这种同质化反映在一种现象中,这就是,年龄、知识和社会地位的区别变得无关紧要。相当一体化的受众已经出现,他们的趣味和情感需求被大众文化的技术专家们高明地操纵。这种情况被麦克唐纳确切地描述为"儿童与成年受众的融合",其意思是:"(1)后者的孩子气退化,他们不能应付现代生活的紧张与复杂性,通过媚俗艺术来逃避(这反过来又确证并加深了他们的幼儿性);(2)前者被'过分促进',他们成长得太快。"[38]让我们再加上一点,在我们时代条件反射式的消费者眼中,媒介所提供的艺术经验类型最终成为一切艺术经验的标准。文学也被认为符合这一模式,以至于有天赋的作家为了不失去读者而求助于波普技巧,试图成为畅销书作者。

从反精英主义的观点看这是一件幸事。一位像莱斯利·菲德
256 勒这样的批评家——他最近已受不了"依照社会的阶级结构创造出来的所有种类区分"——毫不隐讳地感到自豪的是,他日渐感兴

趣于“那些没有人会为自己能读到而自我庆幸的书：那些把所有可能的读者，儿童与成年人，男人与女人，有学识者与无知者，聚拢到一块儿的书……我确信眼下批评界不再能以屈尊俯就的态度对待流行文学……”[39]

丝毫不联系社会的阶级结构来谈论轻松舒适、情感泛滥的波普文化世界是天真的，这既不会改变波普文化突出的媚俗本性，也不会减轻它对于当代消费文明及其文化工业的极度依赖。这一专门化的工业不仅使自己适应需求的波动，而且能预测并在某种程度上创造出新的流行风尚：从它的角度看，越轨、不遵从主义和激进主义都可以很容易地被转变为可销售的消费品。对抗文化的生活方式已成为一桩大买卖，从唱片到牛仔服到引起幻觉的招贴画。

大众化的趋势影响了所有艺术，但更为直接的是视觉艺术。所有对于绘画和雕塑的机械复制在数量上仅受市场需求的限制，那些复制品无疑都成为媚俗艺术品。在此我不拟讨论独一无二性在何种程度上构成一件绘画或雕塑作品的审美价值。我也不拟论证复制品的不完美品质；我们可以假定，有朝一日完美或近乎完美的复制可以实现。但即使那时大规模复制的合法性的问题依然存在。然而，媚俗艺术并不是复制过程的直接而自发的后果。

决定一件作品是否是媚俗艺术品通常涉及到有关目的和情境的考虑。从理论上讲，在艺术史研究中即使是使用一件《蒙娜·丽莎》的复制品或幻灯片也无关媚俗。但同一形象复制在盘子、桌布、毛巾或是眼镜盒上就明白无误地是媚俗品。一幅画大量的上佳复制品一张挨一张摆在商店橱窗里将具有媚俗艺术的效果，因 257
为它们意味着商业数量的可得性。一件艺术品完全出于商业目的

而被工业化复制,仅仅是这样一种意识就能使其形象媚俗艺术化。

如果我们承认媚俗艺术是我们时代的"常规"艺术,我们就必须承认它是任何审美经验的必然起点。想想大多数现代孩子浸淫其中的媚俗艺术的天堂吧。在迪斯尼儿童乐园,审美感受几乎被整个归入"漂亮"(cute)这个无所不包的范畴。儿童对于漂亮事物的趣味本身与媚俗无关,因为普遍的"美学不充分定律"显然并不适用于它。然而,媚俗艺术很容易就能开发利用这种趣味,不仅在儿童身上,而且在那些对艺术的理解超出儿童水平不太远的成人身上。如果媚俗艺术靠审美幼稚病而繁荣,说它也提供了进行教育的可能性,包括让人们获得在媚俗艺术或伪艺术同艺术之间存在区别这一重要认识的可能性,就是合理不过的。那么我们为什么不接受亚伯拉罕·莫莱斯提出的悖论,即通向"好趣味"的最简单、最自然的途径要经过坏趣味呢?莫莱斯具体地写道:

> 媚俗艺术的教育功能被普遍地忽略了,这是因为该词具有的无数坏含义,也是因为论述这一主题的作者们过高地估计自己审美判断力的本能倾向。在一个资产阶级社会中,以及更一般地说在一个贵族社会中,穿越媚俗艺术的通道是达到真正艺术的正常通道……媚俗艺术对于大众社会的成员来说是令人愉快的,而通过愉快,它允许他们达到有较高要求的层次,并经由多愁善感(sentimentality)到达感觉(sensation)。艺术和媚俗艺术之间的关系因而特别含混……媚俗艺术本质上是一个大众交流的美学系统。[40]

这样一种审慎的态度颇令人宽慰，特别是如果我们联系到大多数媚俗艺术研究者作出的阴暗的卡桑德拉式预言来考虑。 258

“媚俗艺术人”

正如前文已经指出的，如果不考虑仿造艺术的消费者的角色，媚俗艺术现象就不能得到充分理解。这要求我们去探讨有关所谓“媚俗艺术人”(kitsch-man)的复杂难解问题。我们注意到，具有广泛差异背景的作者，如赫尔曼·布罗赫、路德维希·吉茨(现象学的一位代表人物)、吉洛·多尔富雷斯(美学家和艺术史家)、理查德·埃根特尔(罗马天主教神学家)及其他人，对“媚俗艺术人”的概念都给予了相当的注意。一个媚俗艺术人，直白地说，就是甚至把非媚俗的作品或情境也像媚俗艺术一样来体验的人，就是不自觉地对审美反应作出戏拟的人。例如，就旅游者的情况来说，媚俗艺术人不仅会把文化纪念物“媚俗艺术化”，而且会把风景“媚俗艺术化”，尤其是一些雄伟的景观，诸如被作为大自然奇迹或反常现象来宣扬的科罗拉多大峡谷。作为媚俗艺术人特征的，是他关于何谓艺术或美的不适当的享乐主义观念。出于一些可以在历史、社会学和文化上得到分析的原因，媚俗艺术人想要以最少量的努力换取最大量的刺激(“高雅文化”是它的一个来源)来填满其空余时间。对他来说理想的是无须努力的享乐。

如果我们不仅从美学上而且从伦理上来思考的话，媚俗艺术人的概念就会很清楚。不管有何理论上的困难，这种结合的方法几乎是不可避免的，因为媚俗艺术人的审美态度——同样还有媚

俗艺术家的审美态度——意味着一种道德上根本不恰当的态度。赫尔曼·布罗赫提出了一个正确的观点:“媚俗艺术系统要求其追随者‘美妙地活动’,艺术系统则发出道德命令:‘恰当地活动!’在艺术的价值系统内,媚俗艺术是邪恶的元素。”[41]

这种邪恶的元素可以从媚俗艺术的基本特征得到确认,这种
259 基本特征就是说谎(参见翁贝尔托·埃科杰出的文章“坏趣味的结构”中媚俗艺术=“美学谎言”的等式)。[42]当一件媚俗艺术品被视为谎言时,它就意味着在媚俗艺术家和媚俗艺术人之间有一种密切的、甚至称得上是合作的关系。后者想听人“美妙地”说谎,前者愿意玩这个游戏以换得经济上的收益。显然双方都负有责任。在这个幻觉和虚假印象的游戏中,说谎者最终也许会相信他所说的是真理。十有八九,媚俗艺术家可能并无生产媚俗艺术的自觉意图——尽管他应该意识到他在这么做——因为他不考虑其作品的内在合法性(布罗赫的伦理命令:“恰当地活动!”),只追求获得很大的消费市场。

易于相信媚俗艺术的美学谎言是批评意识要么不发达要么高度萎缩的标志。智力的被动性和精神的懒惰是惊人地放纵自己的媚俗艺术爱好者的特征。因此,从神学上说,当理查德·埃根特尔把媚俗艺术等同于“懒惰”的罪时,他也许是对的。对艺术信息的接受者来说,埃根特尔认为,几乎总是有

> 懒惰和仅仅追求享乐的可能,当这种行为以审美反应为借口时,它就是不诚实的……因为对于艺术家和观者,艺术……都要求他们的努力和严肃性;一旦不能做到,艺术活动就成为逃

离现实。它不仅成为对现实的虚假反映，而且给魔鬼以可乘之机。在一个艺术符号中较在一个科学概念中，撒旦可以更动人地，也可以容易得多地把自己扮成光明天使。[43]

然而，我们要说，最恳切的努力和严肃性本身并不是抵抗媚俗艺术的保证(情况往往与此相反)，滑稽、冷嘲和自我嘲弄常常具有有益健康的价值。历史地看，现代主义对于浪漫主义的反动不止一次地采取轻浮和不严肃的极端形式，它在一个新的模型里重铸了艺术作为游戏的观念。一些杰出的现代主义诗歌(e. e. 卡明斯是一 260
个富于启发性的例子)恰恰出自这样一种姿态。无论如何，严肃性和努力都不能提供问题的答案。事实是，一如既往，真正的艺术不接受轻松舒适的一般化概括。

谈论媚俗艺术和魔鬼并不必然意味着一种专业的神学态度。认为魔鬼主要是平庸甚至愚蠢的象征性体现的观点，自果戈理以来在俄国文学中广为流传——并为陀斯妥耶夫斯基、安德烈耶夫或索洛古柏之类世界观迥异的作家所加强，这种观点暗含在纳博科夫的 poshlust 理论中。如本章早些时候曾经指出的，poshlust 按纳博科夫的理解是媚俗艺术一个近乎完美的同义词。记住这种术语的等同，我们便可以不无受益地思考下面的段落，在其中纳博科夫把乞乞科夫(果戈理《死魂灵》中的主要人物)、魔鬼和 poshlust 放在了一起。纳博科夫写道：

乞乞科夫本人只是魔鬼酬劳菲薄的代表，一个来自哈得斯冥府的旅行推销员，“我们的乞乞科夫先生”，可以想像得到撒旦

和公司商号这么称呼他们随和的，气色好的，内心却在发抖和腐烂的代理人。乞乞科夫予以人格化的 poshlust 是魔鬼的主要特性之一，且让我们补充说，果戈理相信魔鬼的存在远较相信上帝的存在严肃认真。乞乞科夫盔甲上的裂缝，那个发出微弱而可怕气味(食品室中某个瞎捣鼓的笨蛋折腾过又忘了的一听刺开了口的腌龙虾)的锈迹斑斑的裂缝，是魔鬼盔甲上的有机缝隙。它是 poshlust 本质的愚蠢性。(pp.73—74)

纳博科夫在括号中描绘的嗅觉感受，为我们提供了最切近真正媚俗艺术气味的近似物之一——现实地或理想地，这些对立物辩证地巧合于此。腐烂的腌龙虾的确是对于坏趣味恶臭的贴切暗示。

总之，不幸的是没有完全令人满意的单一的媚俗艺术定义。然而，结合以下两点我们可以接近于理解这一现象：(1)历史－社会学的方法，以这种方法看，媚俗艺术，就如我们对它的使用，是典
261 型地现代的，并因此是与文化的工业化、商业主义和社会中日渐增加的闲暇紧密相联系的；(2)美学－道德的方法，以这种方法看，媚俗艺术是虚假艺术，是以或小或大的规模生产形形色色的“美学谎言”。作为一种哗众取宠的艺术，往往为大众消费而专门设计，媚俗艺术有意为广大民众那些最肤浅的审美需求或奇怪念头提供即时满足。根本上说，媚俗艺术的世界是一个审美欺骗和自我欺骗的世界。如同前面提到的，媚俗艺术的危险再怎么说也不算夸张。通过提供几乎所有已知艺术形式的“复制品”，媚俗艺术暗示出通向原作的途径(其精确性有时比我们所愿意承认的更大)。毕竟，

现今世界上没有人能幸免于媚俗艺术，在通向全然真正的审美经验这个前所未有地难以捉摸的目标的路途上，它作为必要的步骤而出现。在看过许多复制或仿造的伦勃朗作品后，一个观画者也许最终有能力接受遭遇一位荷兰大师绘画真品的经验。他也许最终会意识到，艺术，即使是被利用、误解和滥用的艺术，也不会失去其价值与美学真理。以一种意想不到的方式，媚俗艺术的这种失败令人宽慰地昭示出古老的喜剧主题：欺骗者被骗，傻瓜认识到自 262
己的傻而变得聪明。

论后现代主义(1986)

现代性的一副新面孔

如果我们接受如我在本书第一章中提出的看法,即有两种彼此冲突却又相互依存的现代性——一种从社会上讲是进步的、理性的、竞争的、技术的;另一种从文化上讲是批判与自我批判的,它致力于对前一种现代性的基本价值观念进行非神秘化——那我们就有了较好的准备去理解与现代性的语言相联系的那些往往令人气恼的矛盾与悖论。举一个近便的例子,文学现代主义就既是现代的又是反现代的:在它对革新的崇奉中,在它对传统之权威的拒斥中,在它的实验主义中,它是现代的;在它对进步教条的摒弃中,在它对理性的批判中,在它的现代文明导致珍贵之物丧失、导致一个宏大的综合范式坍塌消融、导致一度强有力的整体分崩离析的感觉中,它是反现代的。为了走出现代性的词汇引发的那些极其明显的概念难题,我已经比喻性地谈到了一种构成性双重(双元、两可与两面)现代性的"多副面孔"。

于是有了新的问题:历经过去的十余年,后现代主义的概念是否已发展出足够显著的特征,以便让一位"文化生理学家"认它为

一副丰满成熟的"现代性面孔",与现代主义、颓废、先锋派或媚俗艺术处于同一个水平呢?显然这是个反问,因为在《现代性的诸副面孔》中新加入论后现代主义的一章这个事实,就暗含着肯定的回答。然而另一方面,在后现代主义的正反两面没有得到更近距离的审视、没有被适当地界定与调制之前,这暗含的"是的,后现代主义是现代性的一副新面孔"的回答,就仍然只能是空洞的、不明确的,并且实际上是无意义的。如果后现代主义真的已经形成其自身的文化生理学,人们应该可以清晰而有说服力地描述它,但鉴于 265
后现代主义经常出现于其中的语境的语义大膨胀(甚或是"极度膨胀"),这决非易事。

就其本身而言,后现代主义一词的广为流行——如今在报纸和杂志的文化版面上人们习以为常地碰见它——几乎证明不了什么。实际上,这种不严格的广泛使用更为明显的后果是,它增强了早先以来一直环绕着后现代主义的可疑"气息"(aura),一种不断招致猛烈攻击的的气息,这些攻击不仅针对这一概念的正确性,而且针对它所自认代表的东西在艺术上和道德上的合法性。杰拉尔德·格拉夫因而把后现代主义斥为对抗文化的核心神话之一,认为旨在为反智识地赞美兽性生命力和一种无头脑享乐主义的精神风习张目。[1] 更晚近,查尔斯·纽曼发动了更为全面彻底的攻击,他越出文学的范围,探究导致产生后现代主义破坏性吸引力的社会和经济因素。[2]

这类论战性的出击也是一种形式的(反面)承认,由于一种反常的后果,它们有助于它们所愤然拒绝之物的成功。然而,普遍的成功并不能转化为理智上的可信性。后现代主义最强有力的敌人

至今仍是那种怀疑论式的疑惑,知识分子中相当大的一部分人仍然带着这种疑惑来思考它。许多当代文学的杰出批评家简直就无法让自己严肃地对待后现代主义。典型的情况是,他们会忽视它,对它不屑一顾,或者有可能拿它取乐。因此,在论及约翰·阿什伯里这样一位如此明显地与后现代主义相联系的诗人时,克劳德·罗森这样一个机智的传统主义者会暗示说,后现代主义只不过是"后人"(postpeople)爱玩的那些古怪的孩子气游戏的代名词,试图以此来贬低这一概念。[3]

但文学批评之外,在诸多领域(包括哲学、科学史与科学哲学、社会学)里有着日益众多的思想家与学者,他们相信现代性已走到尽头,或正在经历一次深刻的认同危机(identity crisis)。至于确切
266 地说是什么构成后现代主义,自然是众说纷纭;在这一概念本身是否有任何合法性的问题上,更是如此。但仅仅是这一争端——或者往好里说,这一就现代性、它的模式、它的可能消亡提问的新框架——的出现,就使我们面临着一个重要而且令人困惑的文化现象。从后现代主义一词的早期历史看,谁又想像得到它竟走出如此久远的历程呢?

我们从这一历史中得知的是,早期在美国使用后现代主义一词的是些诗人,诸如兰德尔·贾雷尔,约翰·贝里曼,或更具预言风格的查尔斯·奥尔森,他们在关于四十年代后期和五十年代"新诗歌"的讨论中有限地用到该词。贾雷尔也许是第一位谈论后现代主义的美国人,在1946年,他把罗伯特·洛威尔的诗歌说成是"后或反现代主义的,并因此肯定是有影响的"。[4] 很有可能贾雷尔独立地创造了该词,未受英国历史学家阿诺德·汤因比的影响;大约

在同一时期,汤因比(通过他的概述者 D. C. 萨默维尔的绘声绘色)[5] 向广大读者宣告了西方历史的一个新时代,他把它称为"后现代"(Post-Modern),并暗示它有可能是最后一个时代。

汤因比对二战后的西方知识生活有着巨大的影响,但他的后现代时代的观点未被同行的历史哲学家们接受,也没有被其他社会和历史学科中的学者接受。它似乎仅对诗人、艺术家和文学批评家具有吸引力,这些人在把它用于战争刚结束的时期时往往对它重加阐释,而不考虑按汤因比的看法,后现代时代的起始要回溯至十九世纪七十年代中期。第二次世界大战以其史无前例的野蛮与破坏,以其对居于高度技术文明核心深处的残暴的揭示,可以说是作为一种恶魔现代性的顶峰而出现的,这种现代性最终得到克服。因而,一些更具革新性的战后美国诗人(战争的后果在大西洋这边不像在满目疮痍的欧洲那么惨恻)把后现代概念从汤因比附加于它的悲观主义焦虑中解放出来,把新时代作为一个崇高的时代来为之欢呼,在这个时代中,按查尔斯·奥尔森的说法,诗歌活动 267
可以被定义为一种广义象征性的"黎明考古学"(archaeology of morning)。[6]

对后现代一词的这种乐观主义-天启式的阐释,使它适宜于在六十年代的革命修辞中获得一个突出地位。恶魔现代性已寿终正寝,它的葬礼乃狂野欢庆的时刻。几乎在一夜之间,小小的前缀"后"成了解放行话中备享荣宠的修饰语。仅仅是"后于……而来"就是一种激动人心的特权,它一视同仁地顺应任何对它提出要求的人;一切都值得以"后"开头——后现代,后历史,后人,等等。[7]在六十年代,后现代主义的命运似乎已经不可分解地联系到对抗

文化的命运,以及它的无数往往自相矛盾的无政府主义、反律法主义和"新诺斯"(new gnosis)*倾向。[8]

然而,令人诧异的是,后现代主义并没有随着那十年的激进热潮一起消退。实际上正是在相对平静的七十和八十年代,后现代主义成为文学与艺术批评尤其是建筑批评中一个较为通行的术语。也正是在这二十年中,它或多或少在其他理论-历史学科中落地生根,这些学科涉及从认识论到社会科学的不同领域。在这个过程中,后现代主义这个起初完全是在美国范围内使用的术语确立了它的国际地位。[9] 进而,也许更有意义的是,这一概念重申了它最初的哲学-历史锋芒,这是它在汤因比的时代分期中本已具有的。

在更详细地讨论艺术上的现代与后现代之争前,就近年来人们借以将后现代主义(重新)概念化的那些主要理论框架作一简要陈述,我想也许会为我们提供一个有用的背景。自《现代性的诸副面孔》出版以来,后现代主义的概念较持久地出现在两个领域。第
268 一个广义地说是哲学的,包括有关认识论、科学史与科学哲学、阐释学的问题。第二个涉及到二十世纪文化中的现代主义和先锋派概念,以及它们可能的衰竭。人们在这两个领域中提出的问题之间的类似非常有意思,虽然我认为它们并不能担保有关后现代认知结构或心智模型或世界观的任何较广泛假设的有效性。然而,后现代主义在这两个领域的应用确实表现出某种"家族相似性",

* gnosis为诺斯替教用语,意为"真知",诺斯替教公元一至三世纪流行于地中海东部各地,它融合多种信仰,强调只有领悟神秘的诺斯,即真知,才能使灵魂得救。——译注

更仔细地考察它们也许有助于我们"从生理学上"认清后现代主义。

认识论与阐释学:从现代性到后现代性

关于后现代主义问题的较为全面的陈述,通常要涉及到认识论的问题与概念,诸如决定论的危机,偶然性与无序在自然进程中的地位和作用,海森堡的测不准原理,有关时间特别是不可逆时间(对它的认可废黜了强有力的古典时钟型宇宙模式)的问题,卡尔·波普尔以"可证伪性"而不是"可证实性"来确认科学理论的观点,以及托马斯·库恩的"范式"与"科学革命"。这些观念容易被文学批评家与艺术家们误解和扭曲自不待言。即便如此,批评家们对于理论-认识论问题的新兴趣却来自一种真实的感觉:科学看待其自身及其推理程序之合法性的方式已发生重大变化。而且这种兴趣为一种信念所增强,这就是,科学范式中的这一变化在艺术意识的层面上不可能没有其类似物。有意思的是,当一位科学哲学 269
家借用后现代主义这一富有争议的文化标签,几乎是理所当然地谈到"后现代科学"时,这一信念似乎得到了认可或鼓励。[10]但即使是一种较为谨慎的立场,就像伊利亚·普里高津和伊莎贝拉·斯滕格斯在论述他们所说的"现代科学"与"新科学"之间的区别时所持有的,对于有关后现代主义的更广泛论争也十分有意义。

对《从混乱到有序》一书的作者普里高津和斯滕格斯来说,现代科学尽管有着巨大的创造性,却表现出对两个概念的偏见,惟有他们所说的"新科学"才认识到这两个概念的全部意义:不可逆时

间(所谓“时间之矢”)和偶然性。针对不可逆时间的偏见(我们记得爱因斯坦反对把不可逆时间引入理论物理学)主要是出自现代科学发现永恒物质定律的企图。由于同样的原因,偶然性被否定地视为人类彻底掌握自然法则的一个障碍:偶然性实际上并不存在,它是我们的无知的产物,就像拉普拉斯提出无所不知的“恶魔”这个著名虚构时所暗示的;偶然性说到底是我们智力局限的反映。爱因斯坦颇为典型地说,“上帝不掷色子。”在现代生物学中,正是对偶然性作用的承认使自然选择理论成为可能,但即便如此,一位像雅克·莫诺这样的重要人物,也不禁要从无规则性的存在中得出哲学上悲观主义的结论。莫诺奏出了近乎帕斯卡尔式的调子:“人最终得知,在他仅仅靠了偶然性才得以出现的宇宙的冷漠无限中,他茕茕孑立。”[11]

普里高津和斯滕格斯在他们的著作中试图要作的,是想表明新科学实际上已经驳斥了众多现代科学家对不可逆性和偶然性所持的那些大体否定的(偶尔是悲剧式的)观点。历史地看,决定论的机械宇宙模式和对偶然性的否定态度,促成了现代科学“对世界
270 进行去魅”。但普里高津和斯滕格斯相信,现在是扭转这种情形的时候了。新的科学重新肯定了不可逆性和偶然性的地位,并允诺予世界一个全面的“再加魅”(reenchantment)。

这种看法是否过于乐观或期望过高呢?就算它是如此,普里高津和斯滕格斯看来也代表着今日科学史与科学哲学中的一个较大趋势,构成这一趋势的是对下述观点的接受:科学理论的基本假设需要根据它们的生产力或创造性不断地得到讨论、批评和重新评价。决定论式真理概念的危机因而开启了科学思考与研究的新

视野。有序怎样从无序中产生呢？这是一个惟有新科学才能全面对待的问题。普里高津和斯滕格斯在最后一章重复他们著作的核心主题，他们写道："现代科学的主要魅力源泉之一恰恰在于这样一种感觉：它已经发现了居自然变易之枢机的永恒法则，从而放逐了时间与生成……一种新的一致性出现了：不可逆性在所有层面上都是秩序之源。不可逆性是从混乱中造就秩序的机制。"[12]

即使是完全意识到知识的历史变易，这类认识论也倾向于超出历史之外：它通常看重理论的超历史内涵或诉求。无论如何，它的那些核心问题很少具有直接的历史本性。这可以解释为何时期概念(诸如后现代主义)很少被用在认识论中。在阐释学——无论是传统的阐释学还是新的哲学阐释学——及其深刻的历史自觉中情况则有所不同。哲学家理查德·罗蒂承认哲学阐释学对于当代一般思想的巨大意义，与此同时却走得太远，以至于主张一旦传统认识论的那些非历史(ahistorical)假定被证明没有现实"根基"，并因此站不住脚时，认识论本身除了成为阐释学的一种形式外别无选择。[13]无论我们是否接受这种观点，这一意义上的阐释学观念回到了尼采对唯心主义与实证主义(我们想到他的名言"事实即阐释")的批判，也回到了海德格尔的激进历史主义。阐释学一词今 271
日在哲学上的时髦要间接归功于海德格尔，直接归功于他的有影响力的信徒汉斯-格奥尔格·伽达默尔。

无论海德格尔还是伽达默尔都没有使用后现代一词，但现今许多关于后现代性的讨论都把他们的思想作为源头提及，并且常常回到尼采，而尼采对于海德格尔的影响是众所周知的。一点也不奇怪，在美国或其他地方，海德格尔偶尔会被视为"第一个后现

代者”。[14]为举例说明这种态度，我将简要地提一下意大利哲学家贾尼·瓦蒂莫；瓦蒂莫通过他对尼采和海德格尔的评论，在意大利发起了一场关于“现代性终结”的激烈论争。在瓦蒂莫看来，现代性的终结在哲学上导致“弱思想”(il pensiero debole)的出现，这是一种典型的后现代反思模式，它直接对立于“形而上学”或“强思想”(这种思想是盛气凌人的，冠冕堂皇的，普遍主义的，非时间性的，攻击性自我中心的，对显得同它抵触的东西不宽容的，等等)。

强/弱思想的对立远不仅仅是理论上的，它具有价值论的、实际的内涵，甚至直接具有政治内涵。在最近一篇颇具代表性的文章(这篇文章作为《关于主体》一书的前言重印)中，瓦蒂莫清楚地表明，一种“强”的现代革命理论(如马克思主义的)往往暗含着“进行同质化与普遍化的强暴努力”；他强调指出，更一般地说，“谎称同那些不受记忆、怀旧、感恩祈祷支配的价值观念有关的言辞，往往是一种恶魔的言辞。”[15]处于瓦蒂莫弱思想理论核心的是海德格尔式的概念 Andenken(“回忆”或“再思”)和 Verwindung(不同于更常见的词 Uberwindung 或“克服”，可用“治愈”、“康复”、“放弃”、“接受”等词来译)。另一个关键的术语是“虔敬”(pietas)，弱思想的伦理集结于这个旗号下。弱思想最充分的表现形式是一种
272 “正确的”阐释学态度，在这种态度中，如伽达默尔在《真理与方法》中所表明的，阐释者可以说是在实践一种方法上的弱(包括对阐释对象内在需求的关照体贴与顺从迁就，尊重其本质的脆弱性，在质疑它之前乐于倾听其诉说，以及不把自己的“理性”与信念强加于它的全新努力)。

关于现代性与后现代性的哲学讨论有诸多方面，我在这里将

只集中关注一个。之所以选择它,是因为它对一场仍在继续的有趣论争负有责任;这场论争始于1980年,当时哈贝马斯被授予法兰克福市的阿多诺奖,他发表了“现代性:一个未竟的规划”的演说,译成英文后标题是“现代性对后现代性”。在这次演讲中,新马克思主义者哈贝马斯把后现代的概念等同于一些人的(新)保守主义立场,这些人相信现代性已经失败,从而它所滋生的乌托邦冲动也应得到抑制。但哈贝马斯从他解放哲学的立场认为,现代性或“启蒙的规划”并非一个失败了的规划,而只是一个未完成的规划。需要加以拒绝的不是现代性,为法兰克福学派的阿多诺、霍克海默或本雅明重新评价过的现代性仍然是“知识分子效法”[16]的一个源泉;需要加以拒绝的是(新)保守主义的后现代性意识形态。

真正触发论争的是哈贝马斯对法国“后结构主义”的攻击,哈贝马斯把它定义为对现代性及其核心价值观念即理性与普遍性的摒弃。通过暗示米歇尔·福柯与雅克·德里达极其近似魏玛共和国时期以“青年保守主义者”[17]著称的一群思想家,哈贝马斯想强调他们不仅共同渊源于海德格尔,而且最终共同渊源于现代哲学家中最反现代的尼采。[18]第三个法国人,让-弗朗索瓦·利奥塔,也许是哈贝马斯批评的主要目标,尽管在阿多诺奖的获奖演说中并没 273
有提到他。

利奥塔的《后现代状况》(1979)亦明亦暗地挑战了哈贝马斯的现代性哲学。[19]明的方面是,在运用哈贝马斯根据合法性来看待知识的方法时,利奥塔轻率地抛弃了他的话语(Diskurs)或理性共识的概念,同时相当愚蠢地提出,一旦现代性土崩瓦解,新的后现代意识的基本价值观念就变成意见分歧(dissent)——作为指导原则

的意见分歧或仅仅是为意见分歧而意见分歧。但利奥塔隐含的对哈贝马斯现代性学说的挑战更为重要。它所采取的形式是论证普遍主义概念或伟大意识形态神话缺乏可信性,而现代规划本身说到底就是源出于这些伟大神话。在《后现代状况》以及更近的《对孩子而言的后现代》中,利奥塔解释说,本质上有两种"宏大叙事"(grands récits)或"元叙事"(métarécits),它们在过去的职司是予知识以合法化,或者换句话说,是就下面的问题给出令人信服的回答:知识说到底有何益?第一种"宏大叙事"是神话的(传统的),第二种是投射的(现代的)。在传统文化中,如宗教人类学所表明的,知识是根据起源、根据事物生成的最初时刻而被加以合法化的。与神话不同,作为现代性特征的元叙事根据未来而不是过去来对知识加以合法化。[20]

利奥塔所说的各种现代性元叙事的共同之处,是一种普遍的终极目的论观念。无论它们如何歧异,所有现代规划都以一种关于整个历史的终极目的论幻想为前提,在这种意义上说,基督教(作为人类最终从亚当的原罪中获得拯救的叙事)本质上是现代的。现代性所有主要的"解放叙事"本质上都是基督教范式的变种:通过知识——借助它人性从邪恶无知中获得解放——取得进步的启蒙元叙事;心智或"精神"(Geist)通过辩证法从自我异化中
274 获得解放的黑格尔式纯理论叙事;通过无产阶级的革命斗争人类从压迫中获得解放的马克思主义叙事;通过市场,亦即通过亚当·斯密的"看不见的手"的干预(它从无数矛盾冲突的私利中创造出普遍和谐),人性从贫穷中获得解放的资本主义叙事。[21]但此类现代(意识形态)元叙事已丧失了可信性。普救论被驱除了,现代性

的宏大叙事(我愿意称它们为现代版的“认识论神正论”)在我们眼前土崩瓦解,并让位于大量异质的、局部的“小史”(petites histories),这些小史常常具有高度自相矛盾和悖谬推理式的本性。在这种种情形下,哈贝马斯的“话语”就不过是阴魂不散的幻象。

这里令我们感兴趣的并非哈贝马斯与利奥塔之间论争的烦琐细节。理查德·罗蒂从一个杜威信徒的自由主义-实用主义视角,言简意赅地概括了他们间的主要论点与反驳。[22]我简略涉及哈贝马斯/利奥塔/罗蒂之争的目的,只是想指出当代思想的一些潮流(阐释学,新马克思主义,法国“后结构主义”等等),过去的大约十年中间,后现代主义的概念以或正或反的方式在这些潮流中形成。

先锋派的沉默

在有关当代艺术中的先锋派的讨论中,后现代主义一词显然更为流行。在典型意义上,先锋派作为现代性的实验锋芒,历史地给予自身以双重任务:破坏与发明。但在激进革新的双重逻辑中,否定当然是最重要的因素:必需被彻底地摒弃、非神秘化和摧毁的是体制化的过去,图书馆和博物馆;新的事物——意料之外的,光 275
彩夺目的,骤然而至的——随后将自动到来。

在后现代主义中,有人指出,恰恰是老先锋派这种纯粹破坏性的方面受到质疑。什么能证明如此无情的毁坏是合理的呢?这就是为接近新事物必须付出的代价吗?但新是一种相对而非绝对的价值,为它不值得付出如此高昂的、无法接受的代价。通过抛弃先锋派的苛酷,选择一种更新(renovation)而非剧烈革新(inno-

vation)的逻辑，后现代主义进入了一场同老事物和过去的热烈对话。[23]

在把后现代主义理解成对先锋派最终“沉默”与不可避免地绝嗣的反动方面，翁贝尔托·埃科是一个范例。尽管他拒绝一种简单编年式的后现代主义定义（对他来说这一术语毋宁是“一个理想范畴——或者更好地说，一种艺术意志，一种运作方式”），埃科却恰当地强调了狂暴反传统的先锋派的衰竭同后现代主义修正过去的意愿的出现之间的历史联系。在解释他怎样创作了他的中世纪神秘故事与奇特畅销书《玫瑰之名》时——这一解释可视为对“创作哲学”的反讽式后现代改写，这种“创作哲学”见于埃德加·爱伦·坡就他怎样构思其浪漫主义诗篇“乌鸦”而做的著名的逐步逻辑解释——埃科指出：

> 历史上的先锋派……试图与过去算账。“不要月光”——一句未来主义的口号——是一个典型地代表了每一种先锋派的纲领，你只需要用任何合适的名词来代替“月光”。先锋派破坏、损毁过去：《阿维尼翁少女》*是一种典型的先锋派行为。随后先锋派更进一步，损毁形象，取消它，达到抽象与无形式，变成空白画布、划破的画布和烧焦的画布。在建筑和视觉艺术中，它将是幕墙，作为石碑的建筑，纯粹的平行六面体，极少艺术；在文学中，是对话语流的破坏，巴勒斯式的杂糅，沉默，空白纸页；在音乐中，是从无调性到噪音到静默的过渡（在此意

---

* 毕加索名画。——译注

义上,早期的凯奇是现代的)。但先锋派(现代的)无路可进的 276
时候到了……后现代的回答……在于承认,既然过去事实上不能被摧毁——因为对它的摧毁导致沉默,它就必须被修正:但要带着反讽去修正,而不是天真无知地修正。[24]

埃科意识到这种主张(现代主义已经耗尽了它所有形式上的可能性)早已由一些后现代理论家提出,如约翰·巴斯在他的文章"耗尽的文学"(1967)中。[25]埃科有关该问题的论述中新的东西在于,他坚持后现代主义对过去或"已被说过之物"(already said)的发现不可能是天真无知的,而且这种天真无知的阙如必须得到充分承认。反讽,游戏,嘲仿和自我嘲仿的怀旧是这种发现的一些途径。

但在一种更重要的道德和美学意义上,后现代主义之丧失天真无知不止是对"已被说过之物",而是回溯到现代性更黑暗、野蛮和无以言表的方面,这一方面在斯大林或希特勒的种族灭绝政策中登峰造极。特别是对于欧洲人来说,现代乌托邦主义或反现代的部落主义(在德国的第三共和国)的骇人后果不可能也不应该被忽略。因此,许多被居伊·斯卡尔皮塔认为是后现代派的艺术家(其中有赫尔曼·布罗赫,萨缪尔·贝克特,米兰·昆德拉,彼尔·保罗·帕索里尼),以各种不同的方式试图经受住现代性及其悲剧性遗产的崩塌。在《不纯性》一书中,斯卡尔皮塔企图界定后现代主义美学本质上的"不纯性",这同现代主义者追求"纯粹"的强烈冲动刚好相反。在该书中他指出,老先锋派常常玩弄"艺术之死"的修辞。但这种修辞是乐观主义的:艺术被宣布(象征性地)死亡,但

只是作为先锋派以更纯粹的形式复活艺术的神奇计划的第一步。后现代派的活动，按斯卡尔皮塔的说法，发生在一个变化了的、“后天启的”(post-apocalyptic)框架中：“问题是在这种(艺术)死亡的视野中创造，在(艺术的)死亡是可能的这样一种假设中创造——甚
277 至是从这种死亡来创造(我们早已在阿多诺那里发现了这种观点：‘认为文化在奥斯维辛之后复活了的观点是一个圈套，一种谬论’，这意味着今日惟一可能的文化是后天启式的文化)。在这方面，所有的幼稚轻信与天真无知都是不合时宜的。”[26]

十年前在《现代性的诸副面孔》中，我把后现代主义作为先锋派的一个亚范畴，基本上将其当作先锋派的当代形式。这是在后现代主义一词在美国之外很少有人使用的时候。我那时的看法是，更重要的区别存在于现代主义和先锋派之间，而且出于一种大陆的观点，我对削弱这种区别并把这两个名称几乎完全当同义词来使用的的英美趋向持批评态度。我仍然相信在某些(历史)情境中，现代主义与先锋派之间的对立是经得起分析的，不过总体上说它需要修正，以容纳晚近现代主义(包括先锋派)与后现代主义之间尖锐得多的对立。由于欧洲人步美国人后尘，已经把先锋派视为现代主义规划整体的一部分，就更难于持后现代主义仅仅是老先锋派的延伸这样的主张。相反，后现代主义是对它的背离。那么能否在一个由几副有着强烈家族相似性的不同面孔构成的更大复合体中，把后现代主义作为一副新的“面孔”来谈呢？——在这种情况下，现代性只不过是这种家族类似性的名称。

我因此触及到本文开头的那个问题。我相信到这时候一个肯定的回答已获得了某种可行性。后现代主义本身也许并非一个恰

当的造词,尤其是当人们在词源学上吹毛求疵时:如果"现代"来自在拉丁语意为"此刻"与"今天"的 modo,那么,说一个今天的事物并不真正是今天的,甚至也不是明天的,却非常奇怪地是"后今天"的,又是什么意思呢?人们也许会为一个范畴在形成过程中有着如此多的混乱和随意性而恼火,而且这个范畴如埃科所抱怨的,仍然"很管用"。然而,事实依旧是,后现代主义可以被有效甚至是有趣地运用,就像到目前为止我们所检视过的一些例子已经表明的 278
那样。在我看来,后现代主义不是用来意指一种新的"现实"或"心智结构"或"世界观"的一个新名称,而是一个视角,借助这个视角,人们可以就存在于多重化身中的现代性提出某些问题。[27]在现代性的语汇中,后现代主义在我看来较其他术语有着更鲜明的质疑本性。或者换一种说法,在现代性的诸副面孔中,后现代主义也许是最好探询的:自我怀疑却好奇,不相信却求索,友善却冷嘲。

过去的新颖性:从建筑看

正如我们所看到的,在后现代主义作为一个时期术语的早期,被它用于描述西方世界的文化现状,此种现状似乎已经远离了思想与想像的主要"现代"潮流,这些潮流从文艺复兴和宗教改革经启蒙运动演变而来。但阿诺德·汤因比的二分法,即一面是现代的理性主义,另一面是大约开始于 1875 年的无政府的后现代非理性主义高潮,这种二分法尽管具有决定性影响,却仍是含糊不清的。不过美国第一批后现代派在使用这个大而新的范畴时,说到底也同样是含糊不清的。在那一阶段,后现代主义不仅用波普尔的话

说是“不可证伪的”(它是一种武断而含混的意见,而非适当地假定出来的理论建构),而且根本不适用于处理富于历史细节与精微含义的问题。后现代主义作为一个模糊而用途广泛的分类概念,旋即被当作战斗口号抛来掷去,它几乎不具有分鉴能力和启发性价
279 值,而且直到二十世纪六十年代后期一直如此。

在采纳这一不大靠得住的概念的文学批评家中,伊哈布·哈桑也许是不懈地致力于阐明其应用规则的第一人。在哈桑看来,后现代主义不止是一场文学运动,它是“一种社会现象,也许甚至是西方人文主义的一次突变”。他问道“如果没有后现代社会的一些特征,没有汤因比所说的后现代性,或后来福柯所说的知识型(épistémè)——文学上的趋势……只是其精英主义的支脉——我们能理解文学中的后现代主义吗?”[28]这里有意思的是,哈桑最初从文学角度提出的问题,在从特殊(后现代文学)到一般(一种福柯意义上的后现代“知识型”或“话语构成”)的飞跃中,顿时被扩大了。把哈桑同早期在文学上使用这一术语者区别开来的,既有他对哲学问题的较强理解力,也有他对现代主义与后现代主义在艺术上构成类似与对比的细微处的明晰感知。我们不见得总是同意他有关“后现代知识型”(这一说法有时显得自相矛盾)的见解,我们也许会就某一个例子或表述同他争辩,我们也许仍然对他游戏性地、“超批评”地瓦解批评文本(他称之为他的后现代“纸上政治”)的做法心存疑虑,但总体而言,我们不禁要承认他的著述,特别是《俄尔甫斯的肢解》(1971)以来的著述,也许构成在美国建立哲学-文学后现代主义概念的最令人钦敬的个体努力。简言之,由于哈桑,后现代主义开始有了较可辨识的身份,也正是通过他,

一些欧洲人才得以发现这一术语。

然而,后现代主义最早获得比较直观可信而且有影响力的定义,与文学和哲学并不相干。正如事实所表明的,必须等到有关当代建筑中一些趋势的讨论兴起之后,这一术语才能为更多人直观地理解。建筑是视觉艺术中最公开的,它提供了一个较具体(说到 280
底也同样不乏争议)的基础,以检验后现代主义理论家们不仅在建筑而且在其他领域提出的主张。打个比方说,正是建筑把后现代主义的问题拽出云层,带到地上,使之进入了可见的领域。

什么是建筑上的后现代主义?如果我们将其描述成一种对现代主义的反动(它显然是),我们就必须赶紧补充说,这不仅仅是一种形式上的反动,而且涉及到自包豪斯以来作为现代主义规划基础的整个先锋派哲学。这种冲突更多地危及到的实际上倒不是此类现代主义遗产(我们很快即可看到是为什么),而是建筑现代主义功能性的美和不妥协的形式纯粹性所提出的那些更重大要求:关于它们自身必然性和普遍性的要求,根据这种必然性和普遍性,所有其他形式的合法性都要被一劳永逸地否决。

建筑后现代主义的拥护者最初没有使用后现代主义这个词(罗伯特·文杜里[29]),嗣后则将现代主义的各种支流归入其名下(查尔斯·詹克斯[30],保罗·波尔托盖西[31],以及更晚近的海因里希·科尔茨[32]),他们表达的不仅是对现代主义美学的批判,更重要的是对现代主义美学的意识形态假定的批判。我想,这种批判应该会使任何当代文化的研究者感兴趣。在此我所能做的只是勾勒出其中的主要观点与主题。

历史地看,现代主义革命始于对十九世纪末二十世纪初盛行

于欧洲的高度装饰性建筑的拒绝。装饰这一概念遭到激烈反对：就像实际应用于所谓“美好时期”的，装饰暴露出它真实的寄生性和反功能性本质。它所象征性地体现的是追求地位、摆阔性消费和炫耀。现代主义者认为，装饰，以及更一般地说，表现手段，在社会上和道德上都是令人憎恶的，在理智上是站不住脚的，在美学上
281 是腐败的。一句话，它就是今天我们将称为上层阶级或中产阶级媚俗艺术的东西。现代主义以它禁欲主义的、乌托邦的和理性主义的美学，来对抗这样一种坏趣味与坏信念。

现代主义的几何与功能纯粹性理想显然是充满意识形态的。在这种意义上，现代主义者所设计的结构不仅应被视为美的事物，而且应被视为对未来光芒四射的世界之城的期盼，对一个象征着最终得到解放的非等级制社会的城市的期盼。先锋派对这一目标的忠诚，要求他们拒绝回顾各种各样的建筑传统，所有这些传统都被认为带有集权主义统治和非理性等级制度的内涵。现代主义者认为，旧有的风格差异，无论是水平的（不同地区或时代的类似社区间的）还是垂直的（同一社区内由阶级区别造成的），很快都将消失净尽。总而言之，他们进行都市规划的办法是把它看作激进理性主义的“白板”。然而，经过一段时间以后，用詹克斯的话说，“英国卫星城市的建筑，或像印度昌迪加尔这样全新城市的建筑，或巴西巴西利亚的建筑……揭示出一个对建筑家、规划者和市民都非常明显的挥之不去的问题：新的创造无论多么富有想像力，都是过于简单化的，同时缺乏生活的复杂性以及与过去的连续性，而这些是任何糟糕的老式城市都会有的，虽然它们有着种种缺陷。”[33]

后现代派对于现代主义乌托邦式僵化的回应，是提倡一种有

记忆的(现代)城市。这是一种新历史主义在建筑和建筑之外的领域出现的原因。过去开始不断被修正,它不仅是可以在理性主义情境中重加利用的僵死或过时形式的一个仓库,而且是理解和自我理解的一个"对话"空间,在这个空间内,复杂的问题被巧妙地化解,频频发生的疑问获得了创造性的解答,"矛盾"与"复杂性"(这是文杜里钟爱的术语)的挑战导致技巧上和美学上杰出的发现。就像其他的先锋派,建筑现代主义人为地"统合"(unified)传统,以为它自己毫不妥协地否定传统的态度寻得理由。 282

后现代派选取了相反的路径,亦即,对我们所存留的往昔形象进行拆解(de-unifying)和非简单化(de-simplifying)。后现代主义建筑的历史主义从根本上说是多元的,它以众多的方式重新阐释过去,从惹人喜爱的游戏式的,到反讽式怀旧的,而且包括诸如此类的态度或情绪:幽默式的不恭,间接的效忠,虔诚的回忆,机智的引用,以及自相矛盾的评论。

如果我们接受这样的看法,即如今现代主义本身已成为过去之物,我们就不应该惊异于后现代主义者对它就像对待任何其他过去之物一样,丝毫不加另眼(有着更多敌意或不宽容)。尽管批评现代主义的普遍主义-乌托邦式主张,后现代主义建筑家却绝不抛弃它的形式-风格的遗产。事实上,面对伟大的现代主义者们在本世纪早些时候遭遇到的规模、内部空间和功能等方面的问题,后现代主义者偶尔会毫不犹豫地求助于他们的一些技术上和美学上的解决办法。对他们来说,忽视现代主义的建构方法既不可能也没道理,就像詹克斯在谈到堪称后现代主义风格突出特征的一点,即与现代主义的单一编码相对立的双重编码时所强调的。

詹克斯写道:"一座'后现代'建筑是双重编码的——部分是'现代'的,部分是其他的:民间风格的,复古的,本土的,商业的,隐喻的,情境的……在下述意义上它也是双重编码的,即它寻求同时在两个层次上言说:对有关的少数建筑家言说,这群精英分子承认一种迅速变化中的语言内部的细微区分;对居民、使用者或过路人言说,这些人需要的仅仅是懂得去享用它。"[34]

即使是从这种兴之所至的概括性表述,也可以清楚地看出,本章前面谈到过的现代主义/后现代主义论争的那些更广泛主题,类似于建筑家们的纷争,而且这种类似不乏启发性。因此,就阐释学而言值得指出的是,现代主义更多是以几何学的、理性主义的从而也是反阐释学的措辞来阐述其纲领,而后现代主义采取了一种更灵活的、更富解释性的和更富"对话"意识的态度。想想前文简略
283 地提到过的"弱思想"这一意大利概念,我们可以说,现代主义从一种逻辑确定性和"方法论强势"(methodological strength)的立场立论,而后现代主义往往意识到某种"方法论弱性"的好处:前者"要么/要么"的逻辑让位给后者"既/也"的逻辑。

现代主义高耸的钢筋玻璃圆柱和平行六面体,以及更一般地说它的"公园中的摩天大楼"(skyscraper-in-the-park)式美学,体现了对纯粹性和反自然主义抽象的一种禁欲式追求。后现代主义的反动并非针对这种纯粹性,而是针对作为其代价的那种鲜明的单调性和极度贫瘠。极少主义的重复性让位于复杂的、令人惊叹的发明创造。由于它对错综复杂的形式和清晰透明的多样性的钟爱,后现代主义的美学已足堪与十六世纪的矫饰主义媲美。詹克斯提醒我们,在十六世纪,"拉斐尔和米开朗琪罗都是在反对简单

的、重复性的解决办法,并想通过发明新的比喻或修辞手段来赋予古典语言以生气。在更晚近的一次反动中,罗伯特·文杜里以'少令人烦'的回答来对抗现代主义者路德维希·密斯·范·德·罗厄'少即是多'的口号。"[35]那些被有意排除在现代主义禁欲式美学之外的令人愉快的事物,得到了后现代主义者全面的重新评价,这不仅仅发生在建筑或艺术领域,而且发生在文学中(就如埃科继约翰·巴斯之后所坚持的)。[36]

乐趣和复杂性在后现代主义中并行不悖。在这方面埃科自己的《玫瑰之名》就是一个很好的文学实例。在一个层次上,埃科的作品是一部娱乐性的中世纪恐怖小说,它在一个奇特的历史背景(十四世纪意大利北部的一个修道院)中机敏地运用侦探小说的创作模式。同时,在一个更复杂深奥的层次上,神秘故事的精心展开显露出其他几种代码:一种是哲学的(侦探体裁往往潜在地是一种形而上学的体裁,因为它使读者面临"一个基本的哲学问题:谁有罪?")[37];另一种代码可以说是文化的(《玫瑰之名》的文本充满了引征和典故,它们常常具有微妙的戏拟性质,出自无数书籍,从《圣 284
经》到博尔赫斯的作品);第三种代码可以称为符号的,它把神秘故事用作一个框架,在其中不懈地就符号以及我们生产和阐释符号过程中遇到的悖论进行思考。这种多重编码带来的效果上的丰富和谐,要求我们重新审视经典的二分法:旨在供民众消费的作品和先锋派作品(非通俗的,实验的,引起争议的,等等)。埃科写道,人们可以"在适于轻松消费的作品中找到革命与斗争的因素,并且有可能认识到……某些作品,看起来是引起争议而且仍然令公众愤慨的,实际上它们什么也没有反对"[38]。

后现代艺术(包括建筑)所提供的享受以一种广义戏拟实践(parodic practice)的形式出现,一些评论家在这一实践中辨认出我们这个文化时代的更一般特性。因此,有人认为,对于过去的新的“重构”,无论是戏拟的还是其他形式的,都明显表现出对“双重编码”的偏爱(詹克斯,以及意思有所不同的哈琴)[39],实际上也是对多重编码或“过度编码”(overcoding)的偏爱(斯卡尔皮塔)[40]。实现这种多重编码的最常见诗歌手段有:典故和暗示性评论,引用,游戏性歪曲或杜撰的引文,改写,转置,故意的时代错误,两种或更多历史或风格模式的混合,等等。正因为如此,人们认为后现代主义美学本质上是“引述主义”或“引用主义”,与“极少主义”的先锋派截然相反,恰如我们在建筑上所看到的,后者视引征为“不纯”而予以禁止。

当然,我在这里照顾了阐述的方便与简洁,在实际情形中,建筑上后现代主义的问题要复杂和棘手得多。即使是最热烈的拥护者使用时,后现代主义也被认为是一个“混杂的”、含糊的概念。自《后现代建筑的语言》(1977)一书之后,查尔斯·詹克斯一直致力于让这个术语的应用变得明确具体,而他最有意义的做法是引入“后
285 期现代”(late-modern)的范畴。后期现代和后现代之间的区分在实际上是站得住脚的,在《当今建筑》一书中,詹克斯别出心裁地用它来描述数十位当代建筑家的作品,这种用法也肯定是可以接受的。但细察之下,它就暴露出令人不安的理论含混性。在区分后期现代与后现代时,简单地增加需要考虑的“变量”的数目——詹克斯提出了不下三十个!——并不能减少这种含混性。

詹克斯可以令我们相信,由伦佐·皮亚诺和里查德·罗杰斯设

计的巴黎蓬皮杜中心是一座典型的后期现代建筑,而詹姆斯·斯特林设计的斯图加特国家美术馆显然是后现代建筑。后期现代风格在一个专一的、单一编码的参照系内获得其惊人的效果,它是对现代主义的矫揉造作式夸张,这种夸张肯定会遭到二十年代伟大的现代主义者们的谴责。因此,蓬皮杜中心设计中的每一事项都明显地服从于现代主义的机器主题:对内部等轴性空间同一性的追求,一种功能主义外骨骼("骨头",即露在外面的水电气管道)的倾向,修辞性或装饰性运用技术的倾向(至少在表面上没有打破现代主义禁用装饰的戒律),以及最终一种未来主义－科学式幻想的趋势,它使得建筑的外观成为"科幻小说中的暴眼怪物"。斯特林的国家美术馆极好地表明,后现代风格迥异其趣,它有着非等轴的、出人意料地变化的内部空间,有着对传统形式与符号的反讽式复活(偶尔会画上错视画的立柱,拱门,拱廊,等等),并在总体上趋向于一种无拘束、非常规却又清晰可辨的古典主义。

只要我们仅就少数明显的例子来谈,后期现代与后现代之间的区分就是成立的,甚至不无启发价值。但一旦实例的范围扩大,概念性的困难就开始出现。为解决这些困难,詹克斯提出了他的 286
三十个变量,相对于大多数建筑史家用于区分不同风格的五个或六个变量,他认为这是一个相当大的改进。但詹克斯未能告诉我们,为确定一个具体的建筑结构是后期现代的还是后现代的,他的三十个变量中最少有多少必须被考虑到。实际上,在面对单个的实例时,詹克斯自己似乎不过运用了五六项标准,他根据自己的喜好从总共三十项里选择了这五六项——一种在统计学上站不住脚的做法。在作出一个具体的诊断前,五项或六项"诊断标准"中的

全部或大部分得到了满足,这是一回事;而在三十项这样的标准中,仅有五六项得到了满足,这完全是另外一回事——这种情况下的诊断是极端不可靠的。因此,尽管我们凭直觉也许会同意詹克斯的判断,他引入三十个变量的做法在理论上却并无太大帮助。詹克斯解释说,他的这些变量旨在"表明情况的复杂性:各种运动间的重叠,矛盾和区别"[41](注意"重叠"在序列中的位置),在这种有趣地说漏嘴的时候,他接近于认识到他的立场所具有的困难。

大体而言,无论是詹克斯还是其他论述后现代建筑的人,他们似乎都没有意识到,就像其他的时期术语一样,后现代主义很容易滋生其自身形式的古老"现实主义幻觉",通过这种幻觉,纯粹的心智建构或理解模式被认为是铁定的现实。如果在此之外我再加上历史目的论——它使我们把现在认做是此前发展的目的(同时也诱使我们从现在回过头去倒着读解历史)——我们就会认识到,那些使用后现代主义和类似分期建构的人易于犯下何等普遍与重大的错误。[42]因而我们应当坚持,必须自觉地运用这一术语,明确地
287 把它作为理论假设来用,然而无论在建筑还是在别的领域,实际情况都很少如此。

对后现代主义的批评

到目前为止,我主要是从现代主义批评家的角度考虑现代主义/后现代主义的纷争。我现在要做的是从相反的立场去看。由于不能将对后现代主义广泛的批评全部缕述于此,我将集中关注两个较为典型的攻击角度,一个是"保守主义的",另一个是"激进

的”(更准确地说是新马克思主义的)。我将“保守主义的”和“激进的”置于引号之中,是为了强调,不仅这两个标签是十分相对的,而且它们所指称的两种明显对立的态度有时也暴露出惊人的相似性。

不过我这么说并非要暗示,我选择来作为这两种较广泛态度之范例的批评家,克莱门特·格林伯格和弗雷德里克·詹姆逊,他们的贡献和个性应该以任何方式等同起来。格林伯格与现代主义绘画在美国的兴起紧密相连(作为它的主要理论家和批评家),他具有罕见的开阔与缜密头脑。他的复杂的论点,无论你同意与否,有着严格的一致性和鲜明的准确性,这些品质在批评论著中往往是少见的。詹姆逊的思想和著述风格要松散得多,而且可以说它表明了当代西方马克思主义正经历的严重理智问题。晚近马克思主义最明显地丧失了的,是它早先所具有的方法论完整性,以及使它能从其他各种社会思想模式中被辨认出来的内在历史主义逻辑。今日马克思主义批评家似乎乐于甚至是急于采纳任何碰巧在理论上时髦的方法或“反方法”(从形式主义到结构主义到后结构主义的最高深形式),却不考虑这种兼收并蓄可能会导致马克思主义参照系的爆裂,而他们却自称代表了马克思主义。这种理论新潮在 288
詹姆逊的著作中尤其明显,这些著作在此不拟讨论,不过他在“后现代主义与消费社会”一文中对现代主义/后现代主义问题的看法,无疑同这种新潮有关,等会儿我还要稍稍涉及到这篇文章。

对于选择格林伯格来代表对后现代主义的保守态度,人们也许存有疑问。在其理论生涯的初期,他不是强烈地认同于马克思主义吗?在三十年代后期他不是直言不讳的托洛茨基派《党人评

论》的编辑吗?《党人评论》在政治上激进,在文化上拥护现代主义;格林伯格在意识形态上居极左立场,也许较该刊其他撰稿人为甚的是,他常常是一个美学上的"纯粹主义者",甚至是一个悖论式的"先锋派中的保守主义者"——在他看来,现代主义画家与艺术革新或新颖性毫不相干,出于对高标准的信奉,他们更多地是向后看而非向前看。随着时间的推移,对于一种日渐四面楚歌的艺术现代主义的支持者们,美学上格林伯格式的现代主义保守主义变得富有吸引力,他对于后现代主义的断然拒绝,以及他对于抽象绘画的激烈维护,如今都与"新保守主义者"的文化政治相一致,不管他喜欢这一点与否。

在其八十年代题为"'后现代'的概念"的讲稿中,克莱门特·格林伯格的立场可以归纳如下:自马奈和印象主义者发其端绪以来,绘画上的现代主义一直是反对坏趣味或媚俗艺术侵蚀艺术领域的一场英勇斗争;后现代主义只是一个最新的名称,借此名称,商业性的坏趣味伪装成高深的"标新立异"(davancedness),向艺术的完整性发起挑战。我们回想起早先在其重要论文"先锋派与媚俗艺术"(1939)中,格林伯格已经暗示出,先锋派(对他来说是现代主义的同义词)与媚俗艺术的不相容是形成先锋派发展演变方式的主要原因。但如果我们考虑到格林伯格有关现代主义的其他论述,特别是他 1966 年的"现代主义绘画"一文,他所提出的现代主义发
289 展模式就显然是双重的。一方面,格林伯格强调一种内在性的革命原则,亦即,他用现代主义的"内在艺术逻辑"来解释它的演变。正是这一原则使得前后几代艺术家越发坚定地维护绘画媒介的独有特征,即它的"平面性"(flatness)或两维性,而非绘画与其他艺术

共有的其他一切特征(雕塑性的三维空间幻觉,轮廓,色彩,等等)。[43]

另一方面,与他的内在性观点,即艺术史作为一种不可改变的内在逻辑之展开的观点构成潜在矛盾的是,格林伯格相信,现代主义在其整个历史中都不过是在努力维护古代大师的高标准,以对抗商业主义和腐败市场规则的入侵。这第二种观点暗示出,现代主义已被迫退却(出于一种否定的美学-伦理律令),撤离那些被不断扩张的商业趣味千方百计地占用并作为"高雅艺术"来兜售的东西,包括现代主义者们的一些早期发现。在格林伯格对后现代主义的攻击中,这种"反抗的"(reactive)的态度是主导性的。

在这种"反抗的"图式中,现代主义"存在于阻止美学标准隳败的不懈努力,这些标准受到我们的文化在工业主义下相对民主化的威胁;现代主义首要的和最深层的逻辑是,面对一个在过去不曾出现过的对手,去维护过去的水准"。[44]格林伯格坚持认为,现代主义者并非真正锐意革新,尽管他们追求品质的雄心也许会迫使他们以新面目示人,甚至是极尽新之能事:"通过印象主义,也通过随之而来的为艺术而艺术,现代主义在绘画中扎根。出于同样的原因,印象主义者式现代主义的承继者们被迫忘却逼真。他们被迫更加极端无度地求新:塞尚,高更,修拉,凡·高,以及所有在他们之后的现代主义画家——为的是审美价值,美学品质,此外别无其他。"[45]现代主义严格而高要求的质量标准使得它成为名副其实的 290
艺术巅峰。

因而,任何对现代主义的偏离,都涉及到对美学标准的背叛和败坏。从这一角度看,后现代主义只不过是一种改头换面的"放松

冲动"(urge to relax),这种冲动特别盛行于波普艺术出现之后,危害着艺术世界。后现代主义,格林伯格总结道,"首先证明自己是合理的一种方式,以便既能让自己喜好不那么苛求的艺术,又不被人说成是反动或智力迟钝(这一点是那些标新立异的新式庸人最惧怕的)。"[46]

在那些反对商业主义和时尚的渗透而维护现代主义纯粹性者的著述中,这类主张(现代主义的自觉使命,即将坏趣味从高雅艺术的领地中驱除,在今日就像在以往一样迫切)以各种形式和形态出现。在其较强烈的形式中,这种立论方式导致将后现代主义直接等同于媚俗艺术和坎普,譬如在希尔顿·克雷默对后现代主义的尖锐抨击中。[47]

无论人们是强调格林伯格的观点,即有一种趋向于越来越纯粹的内在艺术发展逻辑,还是强调另一种观点,即英勇抗击一个征服并贬低艺术的市场(这接近于阿多诺关于一个不屈不挠的否定性美学先锋派的观点),所面临的都是同一个问题:难道现代主义不是在逐渐缩小它在形式上的选择余地,而接近于使其实际创造可能性彻底耗尽的地步吗?当现代主义用以维护其高标准的代价是彻底绝育时,现代主义又何以能继续存活?

一条走出这种两难之境的合理途径肯定不须要轻率地抛弃高标准,需要做的是,改变格林伯格提出的善恶二元论式的有关美学品质的定义。对于当前的美学论争,我愿意取一种较为相对主义和更富于自我怀疑的立场,而非把艺术现代性认为是"好趣味"和"坏趣味"之间神话式交战的场面("高雅文化"对"大众文化","本
291 真的美"对"媚俗艺术",诸如此类)。我不会"恶魔化"市场并相反

地“天使化”现代主义精神，而愿意持一种较为巴赫金式的、“对话的”、“多声部的”和“狂欢化的”观点，在这样一种观点中，那些绝对的原则将派不上用场(它们太严肃，太古板，太傲慢，而且归根结底太令人厌烦)。

在他们对于一种形式主义地构想出来的标准纯粹性的激情中，现代主义的维护者们最终只不过提供了一种美学保守的修辞，或者充其量，提供了一种保守主义式的典型现代主义解放“宏大叙事”：艺术从坏趣味中解放出来。我们现在看到的是一种悖论式的、“向后看”的现代主义形象(格林伯格自己的说法)，而非原先那种充满活力的、向前看的、革新的现代主义形象。

在转向对待现代主义/后现代主义之分的第二种态度，亦即“激进”的态度时，需要说明的是，尽管如我将表明的，它和第一种态度同样是审美主义的，它却更公开地富于意识形态性。这种态度盛行于新马克思主义的圈子，它复活了资本主义必然灭亡的马克思式宏大叙事，但却有着新的歪曲。在它看来，资本主义的垂死阶段较少天启色彩，而即将来临的革命在形态和意义上，也都不如早期马克思主义者们所感到的那般清晰。关于新马克思主义的后现代主义观，霍尔·福斯特编的《反美学：后现代文化论文选》提供了一个极好的例子。不管他们具体关注的是什么，该书的撰稿者们(其中有于尔根·哈贝马斯，肯尼斯·弗兰普顿，罗莎琳德·克劳斯，弗雷德里克·詹姆逊，让·鲍德里亚，以及爱德华·萨伊德)似乎拥有一种共同的主张，这就是，后现代主义——应分成一种好的、抵抗的、反资本主义的后现代主义和一种坏的、反动的后现代主义——是构成“晚期资本主义”特征的一种文化现象。但不像老式正

统马克思主义者对于资本主义“垂死文化”的研究(人们想到二十
292 世纪三十年代考德威尔对现代主义很不成熟的排斥),《反美学》中
收录的文章既非对现代主义亦非对后现代主义的全面诅咒(除了
哈贝马斯,他对后现代主义的理解是完全负面的)。这些文章中的批评主张更为错综复杂,更为模棱两可,而且无论从理论上说还是就涉及到的具体问题、主题、程序或单个事例来说,都更为混淆不清。看看其中的一篇文章,弗雷德里克·詹姆逊雄心勃勃的“后现代主义与消费社会”,也许会在新马克思主义对待后现代主义的态度方面给予我们一些较为具体的观念。

詹姆逊相信,作为一种真正的社会转型的结果,后现代文化已经丧失了老的现代主义的“颠覆性”(既是美学上的也是政治上的)。这种观点无疑推翻了现代主义问题上传统的马克思主义结论(从考德威尔到卢卡奇),这些结论强调了多数盛期现代主义者的社会性不负责任,反动,以及颓废的审美主义。迄今为止詹姆逊都接近于法兰克福学派的外围马克思主义(para-marxist)路线,特别是阿多诺的思路,在阿多诺看来,审美自律性是艺术的“否定性”不被资产阶级招安(co-option)的最后保证。但詹姆逊认为,现代主义的审美主义不只是对资本主义文化一种可悲的徒劳否定,它还是一种政治上强有力的对中产阶级价值观念的颠覆。特别是在与一些典型现代主义者的“原型法西斯主义”(protofascist)倾向的爆炸性结合中(如温德姆·刘易斯)[48],这种审美主义透过自由民主和人道主义的欺骗性外表,揭示出资本主义丑恶的进攻性本质,由此而承担了一种重要的批评－政治角色。(在《进攻的寓言》中,詹姆逊毫不含糊地说,温德姆·刘易斯这类人作品中对于资本主义的

个超级大国所遇到的困境)。鉴于詹姆逊对佩雷尔曼的诗艺与政治观点毫不含糊的嘉许,人们也许会琢磨不透,在何种意义上后现代主义才真正是在为可恶的多国资本主义效劳。同样人们也许会注意到,詹姆逊未能举出任何具体的例子,以表明一件后现代主义艺术作品实际上是如何强化晚期资本主义的逻辑的。

文章靠近结尾时,詹姆逊自问,后现代主义是否真的缺乏任何颠覆性和社会-批判价值,这时其态度的矛盾性变得更为显著,不过这一次是表现在理论上。困境得到了明确无误的表述:"我们已
294 经看到,后现代主义以一种方式复制或繁殖——加强——消费资本主义的逻辑;更为重要的是,是否也存在一种它抵抗这一逻辑的方式。但这个问题我们只能让它留着。"[51]

但为什么呢? 如果有关后现代主义的批判价值的问题是如此重要,是什么妨碍了文章的作者就此作出哪怕是极其简略的论述呢? 当文集的编者霍尔·福斯特在序言中主张,要区分一种自命不凡的、本质上反动的后现代主义和一种解放的、"抵抗的"后现代主义时,问题就更加明显。(这种区分使人不禁想起马克思主义批评所珍视的老式粗暴二分法,比如对浪漫主义的二分:柯勒律治所代表的"反动浪漫主义",和雪莱所代表的"进步浪漫主义"。人们也可能会就此注意到,在新马克思主义的现行词汇中,反动的对立面是"抵抗",而很少是"进步",这表明无论是作为信条还是作为术语,对于激进的头脑"进步"都已失去了吸引力。)那么为何詹姆逊不把"消费资本主义逻辑"强化者的角色,局限于福斯特所说的坏的一类后现代主义呢? 我自己的解释是,即使是有限地承认后现代主义对资本主义精神的"抵抗",也都会削弱詹姆逊在现代主义

与后现代主义之间所作的截然对立，令人怀疑到他的核心论题，即惟一值得仿效的是现代主义的美学颠覆性。

尽管如此，我认为，拒斥后现代主义的“保守”(格林伯格式)观点，同把后现代主义等同于文化消费主义的“激进”(新马克思主义)观点，这两者之间的类似，现在已比我最初提到它们时更加清晰可见。从两种观点看，现代主义都显得是真正的英雄，它的英雄主义或是表现在反对资产阶级坏趣味的美学斗争中，或是表现在它对资本主义文化秩序的审美颠覆中。奇怪的是，在两种情况下都有着对现代主义审美主义的否定价值观念的推崇，前者是禁欲 295
式地对抗艺术市场的腐蚀，后者是不屈地“抵抗”资本主义意识形态用心险恶的欺骗。从两种观点看，后现代主义都显得是一种“放松”，或是艺术标准的放松，或是审美批评的内在政治标准的放松。

文学后现代主义:写作群体的形成

到现在为止，我很少谈到后现代主义在具体文学语境中的运用。即使在提到这类语境时，重点也要么是放在历史性的描述上，要么更经常地是放在那些一般性的艺术后现代主义问题上(诸如过去的新意义或后现代主义的双重编码问题)。在本章的最后两节中，我将集中关注文学后现代主义，并试图揭示该概念一些可能会富有成效的应用方式，同时指出其较细微的一些含义。

文学中，在广泛基础上取得一致意见的后现代主义定义尚属阙如，而且可以预见将会继续如此。但就后现代主义作为讨论当代文学的一个可能的框架，似乎已经达成了某种一致意见。在这

方面，人们不无满意地注意到，这一术语的应用已不像人们根据其早期用法所预想的那般武断，尽管这并非普遍的情况。历经多年，后现代写作（或更准确地说，常常被指为后现代的写作）的群体已经出现。然而，我要补充的是，这个群体并不严格或固定，实际上
296 它非常容易受到修正、增删，乃至根本的挑战。换言之，这个群体的作品还不足以成为新的经典——尽管某些后现代主义的倡导者有此类要求。我仅仅把它视为一种历史－假设性视角的产物，从这种角度，可以提出有关当代写作之本性的一些问题。

因此我要说，一些批评家之所以明确接受后现代主义的称号，是因为他们希望能在今日的文学话语中，讨论那些有关"现实"（与"虚构"相对）的地位的问题；而另一些人之所以拒绝它，是因为他们相信此类问题在过去已经得到了圆满的解答，或是因为他们相信这些问题无法解答，因而应作为无意思、无结果甚至是有反面作用的问题加以摒除。在更详细地讨论这些问题之前，还是就（假定的）这个后现代主义群体的形成说上几句比较合适。

正如我们所看到的，后现代主义一词最早应用于文学是在美国，四十年代后期美国一帮诗人运用这个词，借以远离 T.S. 艾略特所代表的象征主义式现代主义。如同早期的后现代派，大多数后来加入反现代主义运动的人都是美学激进派，而且往往在思想上接近于对抗文化的精神。这些作家的作品构成文学后现代主义的历史内核。在诗歌上，美国后现代主义写作的群体应包括黑山派诗人（查尔斯·奥尔森，罗伯特·邓肯，罗伯特·克里利），垮掉派（艾伦·金斯堡，杰克·凯鲁亚克，劳伦斯·弗林格蒂，格雷戈里·科索），"旧金山文艺复兴"的代表人物（格里·施奈德），或纽约派成员

(约翰·阿什伯里,肯尼斯·科克)。在小说上,经常被援引的名字是约翰·巴斯,托马斯·品钦,威廉·加迪斯,罗伯特·库弗,约翰·霍克斯,唐纳德·巴塞尔姆,以及“超小说派”(surfictionists)的雷蒙德·费德曼和罗纳德·苏肯尼克。

若非后现代主义的称号以其国际性的影响确立了更大的价值,它肯定还只是一个国家里一种运动或者也可能只是一种文学倾向的拘于一隅的名称。它的确立更大价值,是通过美国后现代 297
派(包括同情他们的批评家)构筑一个更广泛参照系的努力,在这个参照系内,他们对现代主义的拒斥能赢得人们的赞同。当然大多数的文学运动都会为自己找到一系列杰出的先驱,他们声称已把这些先驱的创新发展到完全成熟和自觉表现的地步。但这样做也并非没有危险。一些美国后现代派所声言的先驱或大师们——像博尔赫斯、纳博科夫和贝克特之类重要艺术家——最终在扩大了的后现代主义群体中占据核心地位,而新运动的创造者们发现自己倒从中被排除了。更重要的是,寻求先驱不仅导致后现代主义一词在历史上和地理上的迅速扩张,而且导致对现代主义的一种新理解。

历史地看,后现代主义的意义“不确定性”(indeterminacy)或“不可决定性”(undecidability)诗学,已视自身为现代主义内部一个分支的继续,这一分支挑战了现代主义诗学中盛行的象征主义。从美国后现代主义诗人们的诗歌无政府主义的角度看,这条反象征主义的支脉实际上可以更加清晰地辨认出来。因此,一位像玛乔丽·珀洛芙这样的批评家,从她对后现代派特别是约翰·阿什伯里和戴维·安汀的兴趣出发,能够写出起自波德莱尔的直接先驱而

迄于当今的事例翔实的诗歌不确定性历史。珀洛芙将她的论题表述得清楚明白:“尽管波德莱尔和马拉美指明了通向‘盛期现代主义’(high modernism),即叶芝、艾略特和奥登,斯蒂文斯、弗罗斯特和克兰,以及他们后来的象征主义继承人如洛威尔和贝里曼等的道路,但我们可以在格特鲁德·斯泰因、庞德和威廉斯的作品中找到,同时也可以在贝克特后期的短篇散文作品中找到的不可决定性,却是由兰波敲响第一个音符的,在过去的数十年中这种不可
298 决定性在诗歌中变得越发明显。”[52]

珀洛芙在两种城市景象——分别见于艾略特的《荒原》和约翰·阿什伯里的《湖居城市》——间所作的对比,以令人信服的细节表明了两种诗学间冲突的关键所在,这两种诗学一种是象征主义诗学,另一种是不确定性诗学。[53]晚近诗歌所导致的我们现代主义观的重塑,使得我们更加难于谈论具有某种统一性的诗歌现代主义,或者像过去常常发生的那样,更难于将艾略特和庞德一概而论。被认为在五十年代导致后现代主义产生的那种冲突原则,其本源已被推回到现代主义传统的核心深处。不过与此同时,战后美国后现代派的新颖性就显得更加有限。

我认为,不可决定性的问题在散文中较之在诗歌中要尖锐得多,其影响也更为深远。某种程度的意义不可决定性(有暗示、歧义、多义、晦涩等各种说法)已成为诗歌的一个特征。然而在散文中,特别是在十九世纪产生了社会和心理现实主义的强有力主张之后,已没有结构性不可决定性的余地(我撇开了在风格层面上潜含启发力的不确定性)。在我看来,正是因为如此,有关后现代主义写作的那些核心问题才在当代散文中较之在诗歌中被赋予更大

的紧迫性。这些问题诸如:有了现今强烈的认识论怀疑,以及这种怀疑影响再现(representation)的种种方式,文学能不是自我指涉的(self-referential)吗?当现实本身已表明满是虚构的时候,能说文学是"现实的再现"吗?在何种意义上,对现实的建构不同于对纯然可能性的建构呢?

有意思的是,后现代主义在两位作家的作品中得到最清晰最有力的处理,这两个人做梦也想不到自己会成为后现代派,无论在意识形态上还是在美学上,他们都几乎与任何早期美国后现代派所主张的东西相对立。他们就是霍尔赫·路易斯·博尔赫斯和弗拉基米尔·纳博科夫。这两位作者文学禀赋的差异要多大有多大;因此一点也不奇怪,比如说,纳博科夫瞧不起博尔赫斯,他把博尔赫 299
斯的名字(Borges)恶毒地用 Ada 语言*拼成"Osberg",把他说成一个"写矫揉造作的童话故事和神秘-寓言逸事的西班牙语作家"。[54]但尽管有着这类差异,博尔赫斯和纳博科夫都深切地关注再现的问题,或者更确切地说,关注这样一个问题:再现究竟再现了什么?以及在试图严肃地回答它时人们所遇到的无数逻辑矛盾。因此,在两人的作品中,形象和行动的增生都直接或间接地联系到再现的观念:镜子与副本,反映与复制,出乎意料而错综复杂的形似悖论,伪称,扮演,假冒,模仿,以及它们所导致的种种心智难题,这些难题以恶性循环、回避搪塞和无限后退的形式出现。这一切得到了大不相同的处理:在博尔赫斯简短的小说中,它们可以

---

* Ada 语言为主要用于军事目的的高级标准语言,以英国数学家、计算机设计人 Ada Lovelace 的名字命名。——译注

说是在一种困惑的诗学(poetics of perplexity)中发挥作用;在纳博科夫更为铺陈和迷人地多重书写的小说中,它们被包含在一种戏拟、自我嘲弄与游戏的形式主义美学中。

由于詹姆斯·乔伊斯也被作为后现代主义的先驱提及(特别是因为《为芬内根守灵》,如伊哈布·哈桑所反复提到的),把他的文学影响同博尔赫斯的加以比较也许不无用处。如克里斯托弗·巴特勒所指出的,在某种意义上说,"《为芬内根守灵》庞大的多重结构(over-organization)"是统治后现代时期的辩证法的一极。然而,另一方面,整个乔伊斯的模式在结构上不及在风格上重要(由于双关语、文字游戏、词源学语词游戏等的广泛作用)。巴特勒说,乔伊斯"贡献了一种语言学的质感,而博尔赫斯是采用某些如今人们再熟悉不过的叙事手段的第一人"。[55]正如巴特勒所强调的,是博尔赫斯的世界观成为了后现代叙事实验主义的重要前提。博尔赫斯把世界视为可能性、平行时间、可交替的过去与未来的迷宫——这种世界观最引人入胜地表现在短篇小说"交叉小径的花园"中——所
300 有这些都有获得虚构性再现的同等权利。

另一位向再现"发问"(problematize)的作家萨缪尔·贝克特的名字也出现在有关后现代主义的讨论中,尽管既是后现代主义批评者也是其拥护者(如对艾伦·怀尔德)[56]的贝克特常常反对把他算在后现代主义写作群体中。由于我认为这个群体是假设的,我认为思考贝克特的不可能性诗学(一种借助于不可能性、语词的无能和失败的诗学[57];一种主张惟其不可能写作人们才必须写作诗学),通过表明后现代典型的可能主义也包含着对可能性的否定,能够扩大后现代假设的范围。因此,我想表明,在后现代主义的那

些“可能世界”中,有严格的“不可能世界”的一席之地,这些不可能世界是贝克特所要探索的。

一旦博尔赫斯、纳博科夫和贝克特被视为后现代主义的可靠例证,这个概念走向国际化的道路就显然敞开了。三位非美国籍大师的世界性声誉肯定会增加人们对于这一名称的好奇,而且随着时间的推移,肯定会促进其在美国之外的流行。同样有可能的是,尽管美国人对后现代的概念化有些纠缠不清,但在较深的层次上,它就一种在整个西方世界受到各种形式质疑的文学提出了某些问题。归根结底,后现代主义提供了一个便利的框架,供人们发现或发明存在于众多当代作家间不无趣味的一致性。

除了已经提到的名字外,现今国际后现代主义写作的群体还包括下列作家:胡里奥·科尔塔沙尔,加西亚·马尔克斯,卡洛斯·富恩特斯,加夫雷拉·因凡特,也许还有曼努埃尔·普伊格(在拉丁美洲);托马斯·伯恩哈特,彼得·汉德克和博托·斯特劳斯(在德国和奥地利);伊塔洛·卡尔维诺和翁贝尔托·埃科(在意大利);阿拉斯代尔·格雷和克里斯汀·布鲁克－罗斯,同时也包括艾里斯·默多克,约翰·福尔斯,汤姆·斯托帕德和 D. M. 托马斯(在大不列颠);米歇尔·布托,阿兰·罗伯－格里耶和克洛德·西蒙(在法国);以及米兰·昆德拉这样的“域外人”(extraterritorials)。关于这份不完全名单,值得注意的是,它将彼此全不相似的作家归在一起:他们的 301
典型倾向、世界观、政治观点(包括反政治观点)和风格特点可能大异其趣,他们的影响力可能也是如此,他们中的一些人非常艰深、晦涩、玄奥,另一些人则面向大量的普通读者简单明了地写作。

那么将他们归为一类的理由何在呢?我认为就在于这样一个

事实:即使他们表面上没有任何共同之处,他们的作品也都可以成为后现代主义的可靠例证。或者换句话说是基于这样的事实:一位批评家若想把他们放在一起考虑,总是倾向于提出一个参照系,而这个参照系又总会近似于后现代主义那些主要模式中的一种。一旦选择或组建了这类模式,我们所谈论的那些作品就将表明,它们确实有某些共同之处。我认为,在文学惯例(包括反惯例、反讽或戏拟性的惯例重合等)的层面上,最可以令人信服地揭示出这些共同特性。为获致一个灵敏的后现代主义模式,就必须接受这样一种工作假定,即,后现代主义文本别出心裁地运用某些惯例、技巧和常见的结构与风格手段,即使个别地看它们要实现的意图、含意和美学结果大不相同。

后现代主义手法及其意义

首先,我要谈到一种似乎较为普遍的后现代主义惯例观。现
302 代主义在其先锋姿态中已使我们熟悉了一种技法,它更多地是显露而不是隐藏用于建构一件艺术作品的惯例和手法(俄国形式主义者用技术术语称之为"凸现手法")。布莱希特著名的"间离效果"是一个经典的例子。然而在后现代主义中情况有所不同。手法继续就其作为手段而显露自己,但在这样做的同时,它声言任何其他东西无一例外也都是手段。但如果一切都具有手法的本性,或者说到底具有虚构的本性,"凸现手法"也就不再传达出新颖性、原创性和艺术自豪感,而在现代主义中这些都是与它相联系的。我们回想起马格丽特画有一支烟斗的"现实主义"绘画,其中有"这

不是一支烟斗"的题词。这是唤引人们注意绘画本身,注意其艺术性现实,注意其想像性特质的一种极端现代主义途径吗?很难说是如此。这幅画看起来很像一幅超现实主义的游戏之作,但是其中令人奇怪地缺少意料之中的梦幻元素,在其中我们早已能够辨认出一种后现代主义质疑的先声,它不仅质疑形象后面的"现实",而且质疑形象本身在美学或其他方面的"真实性"(马格丽特的烟斗平淡无奇,它并不"意味"着任何东西)。[58]我要说最终在这里凸现出来的并不是一种惯例,而是惯例性本身,是变成了存在之谜的惯例性。

在此背景中看,较为显著的后现代主义手法包括:叙事视角主义的一种存在论或"本体论" 的运用,不同于它在现代主义中主要是心理学的运用(这一点将在后面更充分地讨论);对开头、结尾和所叙活动的复制或多重复制(这令人想到约翰·福尔斯《法国中尉的女人》的两种可供选择的结局);对作者的戏拟式变换(入侵式或操纵性作者的重新出现,但如今显然带有自我嘲讽的意味);对读者同样是戏拟式的但却更令人迷惑的变换("隐含读者"成为一个角色,或是一系列角色,如在卡尔维诺的《寒冬夜行人》中);将事实与虚构、现实与神话、真理与谎言、原创与模仿等量齐观,以强调不 303
可决定性;用自我指涉性和"元虚构"(metafiction)来生动表现循环性(如在博尔赫斯的"环形废墟"和"特伦,乌克巴尔,第三个世界"[Tlön, Uqbar, Orbis Tertius]中);"不可靠叙述者"的极端形式,有时是悖论式地用于缜密地建构的目的(纳博科夫在《绝望》中以一个自我忏悔同时也自我欺骗的说谎狂的语调讲述的"完美的罪")。要增加这种结构惯例方面的其他实例很容易。在风格上,除了对

于大量传统修辞手法具体的、常常是戏拟式的运用外，还可以看到对有意的时代错误、同义反复、翻案(palinode)或悔言(retraction)之类非常规性修辞手法的明显偏好，这类手法常常起到广泛的甚至是结构性的作用。

为了不停留于仅仅列举此类手法，为了注意到它们之间错综复杂的历史性相似、关联和相辅相成，需要提出一个更大的比较性假设。我现在所要讨论的三位后现代主义研究者，D.W.佛克马、布赖恩·麦克黑尔和埃尔鲁德·伊卜希，都毫不迟疑地提出了这种假设。除此而外，他们建构后现代主义范畴的那种方式也特别令我感兴趣，因为它以大量令人信服的文学事例，证实了我前面所说的当代思想从认识论到阐释学的这一重大转移。

佛克马视"假设的诗学手法"(poetical device of hypothesis)为现代主义散文的突出特征。[59]比如说，当普鲁斯特，或者不如说他的叙事者和替身马赛尔，对一个人物缺乏足够的了解时，就会求助于丰富而复杂的假设，这使《追忆逝水年华》的读者获得了巨大理智乐趣；或者用佛克马所引述的雅克·里维埃的话来说，他将用假设来填补他知识中的缺口。佛克马写道："现代主义在创作文学文本方面最重要的惯例，是选用表现不确定性和暂时性的假设性建构。"[60]随后，他进一步阐明存在于纪德、拉尔博、托马斯·曼、泰尔·
304 布拉克及其他人作品中的这一核心惯例。

在佛克马看来，与这类自大狂式"现代主义假设"相对的，是后现代作家(他们中有博尔赫斯、巴塞尔姆和罗伯－格里耶)的"不可能性"，以及他们对根本的、不可超越的不确定性的一种普遍感觉，我愿把这种感觉称为一种认识论的虚无主义。按后现代主义的观

点,即使是在理想的状况下,也根本没有什么“现实”能确证这类假设。现代主义假设与反假设的游戏,连同其特有的紧张与期待、焦虑与欢乐,已丧失了根基。由于“现实”只不过是解释与虚构的混合物,佛克马认为后现代主义者再也不根据假设来写作;事实上,他们将根据不可能性来写作。

布赖恩·麦克黑尔承认佛克马选择认识论角度的意义,但改变了他用来区分现代主义和后现代主义的术语。麦克黑尔不是把“认识论怀疑”(现代主义假设想像力的催化剂)与后现代的认识论不可能性相对,他更爱谈论现代主义小说的“认识论主因”和后现代主义小说的“本体论主因”。在考察麦克黑尔的核心论点之前,有必要就术语作简要的澄清。

“主因”(dominant)的概念来自罗曼·雅科布森。按雅科布森的看法,文学的演进可视为从某一时期首要的或主导性的诗学准则系统转向一个新的诗学准则系统,这个新的系统将主导下一个时期。雅科布森是俄国形式主义最杰出的成员之一,通过概括他们的立场,雅科布森指出,在旧时期属次要性的东西,在新的时期里变成了首要的,与此相应,在旧时期属本质性的东西,在新的时期变成了附属的或非必需的。值得注意的是,在采纳雅科布森的主因概念时,麦克黑尔将它从其最初的“一统独尊”(monolithic)的含义中解放出来。就像时期这个“策略性的”概念一样,主因的概念无权声称自身是独一无二。不是只有一种而是有很多可能的现代主义和后现代主义理论,它们取决于提出理论者的策略性目标。305
同样,在一个时期中人们可以设想出许多主因,这取决于所选择的视角,想要研究的内容,以及这种研究的目的。对于那些更熟悉德

国形而上学(包括海德格尔)语言而非后维特根斯坦分析哲学语言的人来说,麦克黑尔使用"本体论"一词的方式也许会使他们感到迷惑。为消除可能的误解,麦克黑尔解释说,他的"本体论"来源于"这一术语在诗学中的使用,主要是罗曼·茵伽登对它的使用……以及托马斯·帕维尔和其他人的使用,他们从模态逻辑('可能的世界')中采用该术语以描述虚构的世界……作为一种工作定义,且让我们引用帕维尔的说法:本体论是'对宇宙的理论描述'"。[61]

现在来谈麦克黑尔的观点。他从提出两个论点开始,这两个论点的有效性据他说只限于"一种二十世纪小说的历史诗学"。第一个论点是:"现代主义写作的主因是认识论的。也就是说,现代主义写作旨在提出此类问题:要知道什么? 谁知道? 他们怎么知道,且具有多大程度的确定性? 知识怎样从一个知者传达到另一个,这又在多大程度上是可靠的? 等等。"[62]第二个论点是:"后现代主义写作的主因是本体论的。亦即,后现代主义写作旨在提出以下问题:什么是世界? 有些什么样类型的世界,它们是如何构成的,它们有怎样的区别? ……什么是文本的存在模式,什么又是文本所投射的世界(或诸世界)的存在模式? 等等。"[63]为了解释从一个主因向另一个主因的过渡,麦克黑尔求助于一种内在的变化模式:当现代主义质疑的逻辑被推至极端,它就导致后现代主义质疑的逻辑;反之亦然。麦克黑尔写道:"将认识论问题推至足够远时,它们就会翻转过来,变成本体论问题——进步并不是线性的和单向的,而是循环的和可逆的。"[64]

为了支持他的论点,麦克黑尔讨论了威廉·福克纳、萨缪尔·贝克特、阿兰·罗伯-格里耶,卡洛斯·富恩特斯、弗拉基米尔·纳博科

夫和罗伯特·库弗的作品,试图表明现代主义/后现代主义的区分 306
可以卓有成效地用于谈论一位作家的全部作品,有时也可以用于谈论某个单一的作品。比如说,罗伯-格里耶的《妒忌》可以表明认识论(现代主义)的主因,而他的《在迷宫中》则典型地是本体论或后现代的;至于威廉·福克纳的《押沙龙,押沙龙!》,它主要是一部现代主义的小说,但有着迷人的后现代元素。在他文章的结尾部分,麦克黑尔回到两种主因是可逆的这一观点上,并且写道:"从现代主义诗学向后现代主义诗学的过渡并非不可逆的,这并不是一扇只能往一个方向开的门……有可能从后现代主义'撤退'到现代主义,或者实际上在两者之间摇摆。"[65]

在他的整个文章中,麦克黑尔似乎不愿承认不可逆性(没有它任何适当的历史性研究和思考都是不可能的)同现代/后现代的二元性有任何关系。鉴于麦克黑尔宣称他的著作是历史诗学方面的研究,这令人吃惊。在他的论述中被忽略的问题是:现代主义(我们选择的任何一种现代主义模式)是否是一个不可逆系列中的一个独特阶段,抑或如一些当代"文本主义"批评家所主张的,它是一切时代一切(真正)文学的一种本质冲动?以及:后现代主义(我们选择的任何一种后现代主义模式)是否是这一系列中的一个独特阶段,或者它是在一种超历史的现代主义内在逻辑中被给定的一种常见可能性?

尽管对于这些问题的一种历史主义回答不见得就与麦克黑尔的一般论点不合,但对历史不可逆性抱有的某种难以消除的结构主义偏见,使得他不去考虑此类问题。他认为回归现代主义式的认识论质疑,或者是摇摆于认识论主因和本体论主因之间,是后现

代主义者们的一种选择，他的这种观点我不难接受。但这样一种选择的可能性不恰恰是一个历史过程的结果吗？在本体论主因被
307 充分表达出来之前，早期的现代主义者也有同样的选择吗？麦克黑尔深入细致地分析过《押沙龙，押沙龙！》，在这部作品中的福克纳也许就是面临着本体论的困惑(实际上也许从塞万提斯开始的一长串小说家都是如此)，但我们是否真的可以说，他处于在一种认识论解决办法和一种本体论解决办法间作出抉择的地位呢？我要说，这样一种抉择只能出现在一个不可逆的历史发展进程中。在福克纳写作《押沙龙，押沙龙！》时，后现代主义的选择于他实事上并不可能。但当他说某个时期的贝克特或罗伯-格里耶可以在现代主义和后现代主义之间来回游移时，麦克黑尔是对的。

后现代小说的“可能世界”或“本体论”主因不乏其自身形式的“不可能主义”(impossibilism)。埃尔鲁德·伊卜希在她的文章《从假设到修正》[66]中，通过对比分析罗伯特·穆西尔的《没有性格的人》(1930—1934)和托马斯·伯恩哈特的《修正》，所表明的正是这一点。按伊卜希的看法，穆西尔伟大小说中的主人翁，乌尔里希或“没有性格的人”，是尼采视角主义(perspectivist)认识论的现代主义化身。我们记得，尼采的这种认识论以同样的力度反对现代形式的唯心主义和唯物主义知识理论。事实上，穆西尔把经尼采明确揭示出来的现代性的哲学和文化困境加以“小说化”。因此，穆西尔的主人翁，一个非常悖谬而尖刻的“说教者”，经常面对着一群处于暧昧不明的道德、政治、法律和语言学情境中人物，这促使他没完没了地进行批评和自我批评性的假设。通过乌尔里希，穆西尔为“假设的诗学手法”(佛克马语)的现代主义运用提供了最吸引

人的范例之一。与乌尔里希相比,托马斯·伯恩哈特《修正》的主人翁,迷人地带有维特根斯坦色彩的罗伊塔默尔,目的在于对假设非神秘化,在于表明假设性思想内在的不准确、无力和虚弱。伊卜希的主张是关于一种历史转变的,即"从假设到驳斥的转变:穆西尔作品中表现的种种观点,质疑了对某一种观点的教条式固执,在伯恩哈特的作品中,它们被一种无情地进行反驳的企图取代。"[67]因 308
此乌尔里希的认识论怀疑主义和对推测的创造性运用,在伯恩哈特的罗伊塔默尔身上让位于一种"修正"、修正之修正以及诸如此类的精神倾向,直至主人翁最后自杀或在存在之外的(自我)修正。

越出伊卜希对这部特定小说的分析,想想在多大程度上后现代主义者不仅运用反驳或修正,而且更普遍地运用我认为从属于"翻案"这个较大范畴的那些修辞手段和手法,将是十分有意思的。长期以来,"翻案"这个词的希腊语词源意义(即在一首赞美诗或颂歌中收回所说过的话)被拓伸,以包括任何形式的公开收回言论(可以是声明撤回,承认有错,承认欺骗,或是承认出于任何或严肃或游戏的目的而说谎)。我们是否可以说后现代主义中有一个分支,它的典型特征是坚持运用一种翻案或悔言的修辞,而这种修辞在那些较早的写作模式中仅仅被少量运用呢?这个问题无法在这里回答。但举一个简便的例子,来说明这种修辞怎样在一位重要当代作家的作品中起作用,也许会明确这个问题的意义。

我想起贝克特的叙事策略,在他五十年代著名的三部曲(《莫洛伊》、《马隆死去》和《叫不出名字的人》)中,它同其散文的风格、文本和文本间的模式交织在一起。翻案问题很早就开始主宰读者的期待视野。如同三部曲的评论者之一布赖恩·T.菲奇指出的,

用心的读者很快即得知,“每一个措辞都会取消此前的所有句子……限定和修正不停地夹杂其间;刚刚才说过的马上就会被否认,然后又会被重复,如此等等。”[68]由于叙事者的犹豫不决和自觉的前后不一致(部分是由于遗忘、混淆和不能分辨“事实”与“虚构”),不可消解的不确定的感觉不断被加强。典型的情况是,贝克特式
309 的叙事者会告诉读者:“由于我的虚弱,我不能俯身或下跪,因而一旦我忘了自己是谁,俯身了或下跪了,毫无疑问,那将不是我,而是别人。”[69]或者是更为逗趣地:“据我所知,这个女人从没对我说过话。如果我说过什么与此相反的话,那是我错了。如果我还说什么与此相反的话,我将会又一次犯错。除非我这会儿是错的。”[70]在整个三部曲的结构的层次上,创造(存在)谜团的技巧所采取的形式,是更大规模的一系列修正步骤和回头否认的做法。在第一部小说中,尽管不能肯定,叙述的语调似乎是莫洛伊的(或者说后来是莫洛伊的替身雅克·莫兰的)。而第二部小说的叙述语调是马隆的,它表明第一部小说实际上是由马隆自己写的,因而莫洛伊和莫兰只不过是马隆古怪想像力的产物。在第三部小说中,这种修正本身又被修正,马隆的存在变得像莫洛伊和莫兰的存在一样可疑。至于《叫不出名字的人》中不确定的、无名称的、错乱的叙述语调,读者根本无法说它是一种破碎的声音呢还是几种声音。悔言仍然是主要的技法,但无法确定是谁在悔什么言。

结　论

在本文的结尾部分,我是试图维护一种历史-假设性的后现

代主义概念;在这里,我应作出更具概括性的总结,以再次强调我避免给这一概念下常规性定义的理由。尼采曾经说过,“那些在其中符号化地凝缩了一个完整历史过程的概念是无从定义的,只有没有历史的概念才是可以定义的。”[71]在《新教伦理与资本主义精 310
神》一书有关方法的简要陈述中,马克斯·韦伯重复了尼采关于历史性范畴不可定义的论断,但他进而具体地指出这类概念为何、怎样和在何时可被合理地运用,虽然它们是不可定义的。关于他的“资本主义精神”这个“有点夸张”的措辞,韦伯指出,只有当它指的是“我们归为一个概念性整体的诸元素在历史实在中联结而成的复合体”时,它才具有可以理解的意义。如同韦伯在一个关键性段落中所坚持主张的,选择这些元素并建构(或拼合、组合)这个整体的,显然是“我们”;这段话值得详加引述:

> 一个历史性概念……不能按“属加种差”的公式来定义,而必须用取自历史实在的那些单个的部分逐渐将它拼合出来,……换句话说,我们必须在讨论的过程中求得一个最佳的概念形式,作为我们讨论的最重要结果,用以概括我们当作资本主义精神来理解的东西;说它最佳,是就这里令我们感兴趣的角度而言。进而言之,这种角度……决非我们所要考察的历史现象能借以得到说明的惟一可能的角度。在这个历史现象上就像在别的历史现象上一样,其他的角度将会产生出其他的本质性特征……这是历史性概念本性的必然结果,出于方法论的目的,这些概念并非要在抽象的一般公式中把握历史实在,而是要在种种具体的发生性关系中把握它,这些关系总

是明确地带有独特的、个体的特征。[72]

角度和方法论目的的重要性是至高无上的。如我在本文中多处表明的,我对后现代主义的论述有三个较大的目标:(1)指明自二十世纪四十年代至八十年代后现代主义获得概念化的领域和主要途径;(2)揭示这一术语的假定性本质,它应被视为一种解释性和操作性建构(有意思的是,对后现代主义的接纳或拒绝都涉及对
311 其他重要时期建构的重新概念化,诸如现代主义和先锋派);(3)从一种超理论(metatheory)的观点出发,表明一种好的后现代主义理论必须满足的基本要求。在这些要求中,我特别关注了理论假设的自觉意识(这在历史性研究中尤其缺乏,历史性研究总是容易陷入"现实主义"或"目的论"的谬误)和应用的具体性,在本章的最后两节中,主要关注了后现代主义催生独创性见解的能力,这些见解新颖,令人兴奋,而且就算它们在实际中不可证实,也是可以商榷的(并且值得商榷)。

我自己的后现代主义理论,或者最好是说我对后现代主义的理解,大体上仍是隐喻性,它可以根据生理学上的"家族相似性"得到最好的说明,这种"家族相似性"我在前面已经提到过。后现代主义是现代性的一副面孔。它显现出与现代主义的某些惊人相似(它的名称中仍然带有"现代主义"),特别是在它对权威原则的反抗中,如今这种反抗既及于乌托邦理性,也及于为某些现代主义者所推崇的乌托邦非理性。在此世纪将近之时,后现代主义精致的折中主义,它对于统一性的质疑,以及它的重部分而反整体,都使得它仍然是十九世纪八十年代盛行的"颓废欣快症"中的一种。然

而后现代主义公然使用的通俗编码，使得它非常近似于媚俗艺术和坎普，它的反对者们也有意将它与后二者等同起来。后现代主义偶尔与先锋派有着孪生子般的相似性，尤其类似于先锋派的非极简主义形式(从德·席里柯的形而上学派到超现实主义者)。我们把这些不同面目看作是相互关联的，因为它们都与一种较广泛的现代性及其精神有着联系。如果不是有这种更广泛的现代性，这些面目之间的部分相似和表情差异将消失净尽，意义全无。因此我们可以推断，只要我们还在比较和对比这些不同面目，现代性就仍然存在，至少它会作为一种文化上的家族相似性的名称而存在；好也罢，歹也罢，我们会继续在这种相似性中认识自己。 312

附录　现代性，现代主义，现代化

——现代主题的变奏曲

现代性本身并不现代，但显然，围绕现代性的冲突在某些文明中较在别的文明中更突出，而在我们的时代冲突更是前未有地剧烈。[①]

摘要：这篇文章根据这三个概念的历史和它们的结构关系来讨论它们。"现代主义"作为一种现代性的美学，涉及对现代性的一种特定的、常常是深刻矛盾的态度：既赞美又敌视；它还涉及对传统的一种特定态度：既拒斥又尊崇。"现代化"社会科学家们非常熟悉，但几乎从未被文学研究者们考察，我的主张将是，通过更仔细地思考社会科学中"现代化"概念的历史，以及在这个名称下发展出来的各种变化模式，文学研究可以变得敏锐。

主题是现代性，为了与副标题中的音乐隐喻保持一致，我最好是以演奏它作为开始——以一种概括定义的形式。现代性因而是一个时间/历史概念，我们用它来指在独一无二的历史现时性中对于现时的理解，也就是说，在把现时同过去及其各种残余或幸存物

---

① 科拉科夫斯基：《无穷实验中的现代性》，p.5。

区别开来的那些特性中去理解它，在现时对未来的种种允诺中去理解它——在现时允许我们或对或错地去猜测未来及其趋势、求索与发现的可能性中去理解它。我的文章分三部分，它们都有一种基本的术语－历史关心。第一部分讨论现代性这个关键术语本身，以及现代性（常常被视为理性）的双重冲突——一方面是同传统，一方面是同它自身（或同一种对立的对抗现代性）——所导致的那些悖论。这部分以及全文的核心是波德莱尔的现代性定义：我自己的概括定义在很大程度上是对波德莱尔定义的一种重新表述。第二部分讨论各种现代主义——包括世纪之交罗马天主教会中现代主义危机的有趣情形，它被视为理智现代化努力所造成的制度性紧张的一个实例。第三也是最后一部分反思了一般的现代化概念，包括所谓的理智或文化现代化。

一、现代性

在环绕“现代”概念的语义星丛中，最重要的一个成员无疑是较晚近才形成的“现代性”一词。正如我以前在论“现代性概念”历史的文章[①] 中指出的，现代性广义地意味着成为现代（being modern），也就是适应现时及其无可置疑的“新颖性”（newness），这个词从十七世纪起在英语中流行，将近十八世纪结束时霍勒斯·沃波尔首次将它用在美学语境中，在由著名的查特顿伪作（他假托的中世纪罗利诗歌问世于1777年）引发的讨论中，沃勒斯指出任何有

① 卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，pp. 13—92。

耳朵的人通过“语调的现代性和观念与措辞的晚近倾向”[①] 都很容易辨认出这些诗歌是查特顿所作。

在法国,根据主要的法语历史词典,“现代性”(modernité)只是在十九世纪前半期才被使用。强大的法国新古典主义传统关心语言的纯粹性和规范性(以及随之而来的对新造词的厌恶)也许是造成这种情况的一个原因。有趣的是,标准的《法兰西学院词典》甚至没有收录“现代性”一词,尽管它收入了“现代化”(moderniser)和“现代主义”(modernisme),后者既用在宗教意义上(见下文)也用在广义的艺术意义上。《大罗贝尔词典》(1985 年版)用夏多布里昂《墓中回忆录》(该书完成于 1841 年,但到 1849 年才发表)里的一段话来表明“现代性”的意义。在暴风雨天气里的浪漫派式山景中(加上诗意的急流和远方响起的羊角号),夏多布里昂对比了一座乏味海关建筑的“粗俗与现代性”和一座“哥特式大门”所隐含的壮与美。

十年之后,在论康斯坦丁·盖伊的文章“现代生活的画家”(写于 1859,发表于 1860)中,波德莱尔提出了一个广义的和极其精微的(艺术)现代性概念,这个概念能够以一种有启发性的方式将“现代生活”和“现代艺术”这样隔得很远(却又微妙相关)的概念带到一起。波德莱尔的定义值得铭记,人们也对它作出了大量评论:现代性不仅仅是在其现时性、短暂特异性和瞬息内在性中被把握的现时,或“现代生活的画家”的作者带着微妙的悖论所说的“现时记忆”(la mémoire du présent),在美学上,它还是美(这种美甚至可以

---

① 卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,pp.42,320。

在邪恶与恐怖事物中见到)的某种更广泛特性,实际上就是不能从已往大师们那里学到或模仿到的美的本质性的一半,它只能靠人们自己去发现,靠他们感觉的敏锐性,靠他们对新事物的孩子式感受力,靠他们"持久而快乐"的好奇心——艺术的这一半是真正神奇的,它允许人们从现实中提取"变幻无常"(phantasmagoric)的东西。

波德莱尔认为现代艺术家(以杰出的素描和水彩画家康斯坦丁·盖伊为典型)投身于一种英雄般的孤独想像追求:

> 他所寻求的这种"别的东西"我们也许可以称为"现代性"……他的任务就是独立于当代的时尚,而不管它在历史上包含了什么属于诗歌的东西;是从转瞬即逝中提取永恒……现代性是转瞬即逝、捉摸不定和随机偶发的;它是艺术的一半,艺术的另一半是永恒和不可改变的……总之,为了使任何现代性都值得最终变成古老性,人类生活无意识地给予它的那种神秘的美就必须从中蒸馏出来。[1]

因此,如人们可以意想到的,现代性的概念被用在它的第一位明确而重要的理论家身上:在"波德莱尔的处境"(1924)一文中,保罗·瓦莱里指出,那些也许较波德莱尔伟大的诗人(浪漫派的拉马丁、缪塞、雨果、维尼)只在法国被阅读,而"随着波德莱尔,法国诗歌使它被全世界阅读;它把自己作为现代性的诗歌而强加于人"。[2]

---

① 波德莱尔:《全集》,pp.1163—1164。

② 瓦莱里:《著作》,卷1,p.598。

波德莱尔作为现代诗人的形象已成为批评上的权威之见，在瓦尔特·本雅明对波德莱尔的解读中这种形象处于核心地位，就像他论这位法国诗人的文章以及《巴黎，十九世纪的首都》这部未完成的纪念碑式著作的那些笔记与片断所表明的。本雅明的现代性概念的某些元素可以直接追溯至波德莱尔（例如“变幻无常”的概念），尽管它们通常结合了马克思对市场和资本主义的恶魔式观点——因此“市场的变幻无常”这类概念类似于马克思自己所说“商品拜物教”和所运用于市场的巫术比喻。本雅明的现代性概念的其他元素在波德莱尔的诗歌中找到了特别好的文学实例（如“寓言”，“零碎化”，“闲荡者”的异化，“物化”，事物降格为商品等等）。本雅明恰当地指出波德莱尔结合了现代（the modern）与恶魔（the demonic）[①]，他还补充说，当人们从诗人的天主教观点看待现代性时，恶魔的概念就至为清晰地浮现出来。

关于现代性，波德莱尔的异端式天主教（导致他的美在邪恶中的悖谬感觉[②]）可以在本雅明的马克思主义中找到有趣的对应物，

① 参见本雅明：《巴黎，十九世纪的首都》，p.223。“艺术现代性本质上是一种恶魔倾向。”

② 必须意识到，波德莱尔尽管是一个“为艺术而艺术”和美学纯粹性的拥护者，他并不认为美是独立于道德的。他在讨论“特殊的邪恶之美”时说出了下面这句启人深思的话：“创造出这些形象的特殊之美的，是它们的道德丰产性。”（波德莱尔：《全集》，p.1190）波德莱尔的美（包括现代美）的概念并不完全（甚至主要）是美学的，就这一点可以作出较全面的论证，实际上也由文森特·德孔布作出了：“并不是美学决定着美这个词的运用，在一种人类悲剧的意义上，决定它的应当是诗学。正因为这样，在艺术批评并在历史哲学中作出对现代性的解释，就不是无关紧要的。因为绘画批评，如波德莱尔所从事的，是一种道德批评。现代生活的风俗画家就是一个现代道德风俗的画家。”德孔布：《产生于大时代的哲学》，p.66。

本雅明的马克思主义大体上是神话式的，同卡尔·马克思完全过时的经济学著作中的看法相比，它允许他就资本主义提出更为复杂和更具有启发性的恶魔论观点。我们无需探讨细节。然而，我们必须指出的是，从波德莱尔到本雅明乃至以后，现代性概念显示出了容纳任何一种对现时及其意义的哲学解释的能力，无论这种解释是美学、道德、科学、技术的，还是更广义的历史－社会的，也无论它是积极的(现代性是好的、合乎愿望的)还是消极的(现代性是创伤或"悲剧"[1] 性的，必须被忘记或被超越)。

在此宜于就现代性的各种意义及它们的理智来源一般性地说几句。人们可以注意到，现代性多数时候是被放在发展语汇中加以理论化的(循着启蒙的那些进步意识形态的思路)，这意味着它较过去的历史"阶段"更"进步"。但人类为这种进步所付出的代价有时被认为过高——于是有了各种各样"反现代"或"对抗现代"[2]

---

① 比如说，这个概念就对伯曼有吸引力：《所有坚固者皆化为飞烟》。除了马克思(在"所有坚固者皆化为飞烟：马克思、现代主义与现代化"中有详细探讨，pp. 37—86)，形成伯曼现代性概念的是他认为浮士德作为范例，更具体地说是浮士德与靡菲斯特的协议，抓住了现代发展的本质。("歌德的浮士德：发展的悲剧"，pp. 90—130)。

② 关于"对抗现代性"(countermodernity)的概念，见社会学家彼得·伯杰的著作，特别是《面对现代性》和《异端的律令》。通常，对抗现代性以反动(传统主义、原教旨主义)意识形态的形式表现自己。但是，正如伯杰指出的，对抗现代性的"救赎"渴望亦可以采取一种进步的形式："这种形式的对抗现代性典型地代表了现代革命意识形态与运动。马克思主义是原型实例，离开了它对抗现代的怀旧情绪，它的巨大吸引力就是不可理解的。"(伯杰：《异端的律令》，pp. 22—23)更晚近，随着共产主义在前苏联和东欧的垮台，马克思主义的吸引力大大削弱了。有趣的是，在前共产主义国家，那些同先前政权有联系或对它怀有眷恋的人，加入了同极端国家主义者和法西斯主义者的联盟，亦即，同现代性(在个体主义民主和资本主义的意义上)的其他集体主义－极权主义反对者的联盟。

的意识形态与宗教潮流，它们在过去的大约一个世纪里遍及全世界。从启蒙运动开始，现代性同进步（或更近的源于达尔文生物学理论模式的进化）之间的联姻已在双重意义上变得牢固：当这两个概念激发了乐观主义的历史进程观时，这种联姻就是积极的；在各种悲观主义历史哲学——它们在过去的大约一个半世纪里在右（尼采、斯宾格勒）和左（阿多诺和霍克海默在《启蒙辩证法》中对现代性的批评以及新左派对进步的一般拒绝）两方面都大量地繁殖——中看，它就是消极的。对待历史的这两种对立态度间出乎意料的游移与结合，导致了在一百多年前几乎不可理解的政治悖论与含混性。启蒙的进步信念倾向于向政治标尺的右翼/保守/古典自由主义一端移动（比如说，我们可以想想罗伯特·尼斯伯特的《进步概念的历史》，该书以一种明确无疑的当代保守主义视角赞同进步，而反对它的左翼批评者）。仅仅是最近我们才从左派观点中看到改造利用现代性概念的努力，就像在于尔根·哈贝马斯的《现代性的哲学话语》中，该书分析和驳斥了把现代性（亦即胜利的理性）等同于纯粹"意识形态性权力意志"的各种哲学努力。从他自己的交往行动理论哲学的观点出发，哈贝马斯致力于在如此之多的激进批评家（从尼采到米歇尔·福科，从阿多诺/霍克海默到雅克·德里达）的攻击之后，为受到诋毁的理性概念正名，并恢复现代性的规范内容，包括对话和共识的概念。①

---

① 我们可以注意到，"现代性的哲学话语"这一概念（它可以在"合理性"的名目下涵括对现代性的各种独立的社会学、政治、道德或美学态度，无论这种"合理性"是被看作积极的还是消极的）的哲学合法性在德孔布的《产生于大时代的哲学》中受到质疑。他对哈贝马斯的讨论见第五章，"现代美"，pp. 51—68。把现代性等同于合理性并无根据（如德孔布令人信服地表明的），但这一事实对于围绕现代性的持续非哲学争吵并无影响，这种争吵不太可能在短时期内平息。

与此同时,那些继续认为自己“进步”的知识群体对进步及其生态(但也是政治)后果怀有深深的警惕,并赞同一个世纪前会被认为明显反动的那些观点。大体而言,由启蒙世纪的哲学家和文学家们留给十九世纪的“好现代性”(good modernity)观念,在二十世纪里从各种角度(宗教的、社会的、政治的、美学的)受到日益激烈的批评,而且已经让位于一种新的现代性(有人称之为后现代性),这种新现代性更加反现代和反传统,对于新事物的价值怀有深刻的矛盾态度。

就艺术和它们同社会的关系而言,我不禁要回到我早先在现代性研究中所区分的两种剧烈冲突的现代性:一方面是社会领域中的现代性,源于工业与科学革命,以及资本主义在西欧的胜利;另一方面是本质上属论战式的美学现代性,它的起源可追溯到波德莱尔。① 如今我认为这两种现代性构成一种更广泛冲突的一个具体(如果说特别突出的话)实例。实际上在研究社会-历史问题的所有学科中,都可以表明这种两种现代性的深深分裂——一个是理性主义的,另一个若非公然非理性主义,也是强烈批评理性的;一个是富有信心和乐观主义的,另一个是深刻怀疑并致力于对信心和乐观主义进行非神秘化的;一个是世界主义的,一个是排他主义或民族主义的。

---

① 参见卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,pp.42—46。对现代性的文化悖论的讨论见孔帕尼翁:《现代性的五个悖论》。孔帕尼翁的“五个悖论”同我早先所说的现代性的“五副面孔”差别不大,尽管他的表述偶尔有所不同,并加入了对过去一百年里艺术潮流与趋势的详细讨论。对于本文所关注的术语的不同看法,见埃斯坦森:《现代主义的概念》,特别是“现代主义范式的形成”一章,pp.8—49。

以一种自相矛盾的方式，现代性在上述第一种意义上产生了它自身的对立物，这个对立物以各种文化上反动的（往往是极端保守的）传统主义的形式出现，或者在更高的哲学层次上说，以一种对现代性的悲观主义甚至是虚无主义批评的形式出现。总而言之，现代性在解放批评精神的同时，未能阻止对于它自身的文化/意识形态信条和有意无意后果的各种批评性反动。对于现代性的这些批评有的很激进，针对它们所认为的史无前例的大灾难提出了激进的（总体的，往往是极权主义的）解决办法。

比如说，在社会理论的领域，就可以辨别出几种类型的冲突。首先，在那些明确拥抱现代性的人——现代性对他们来说意味着理性、民主、相信开放社会和政治多元主义的优点、高度尊重个体价值、竞争的市场体系等等——和那些以纯净而正义的集体主义未来或回归神话式过去的名义把个人主义－资产阶级现代性视为“颓废”或腐败特性而激烈地进行排斥的人之间，就存在着广泛的冲突。然而，后者想保留现代文明的某些元素，诸如那些有望促进经济增长的技术进步，但前提是这些元素必须脱离它们出现于其中的民主－多元主义语境：他们认为，这样的语境导致并不必然与发展相伴随的不平等和非正义。那些拒绝更深层现代性精神的“一党”（one-party）现代化者可以有千差万别的意识形态背景。他们有可能是左派（马克思主义者，新马克思主义者，外围马克思主义者，后马克思主义者），这些人以某种不确定的总体社会正义的乌托邦的名义，憎恨民主的和个人主义的资本主义（马克思主义社会工程的大规模实验的失败，似乎对真正激进的西欧知识分子没什么影响，尽管他们的数量也许减少了）。另一方面，现代性的敌

人可能是宗教革命主义者，比如中东或其他地方的伊斯兰原教旨主义者，他们宣扬回归原初伊斯兰教的纯粹性和完全的古兰经法律，但他们却毫不犹豫地享用现代技术的福利，包括战争的技术，而且他们甚至可以宣扬发展核武器（“伊斯兰炸弹”）。

在二十世纪的欧洲，有关一种对抗现代的现代性的学说也采取了各种意想不到的形式，比如“反动现代主义”，它是二十年代后期魏玛“保守主义革命”和其后三十年代德国国家社会主义者乃至二战这场大灾难的特征。杰弗里·赫夫援引托马斯·曼的话，说国家社会主义意识形态是“高度技术性的浪漫主义”[①]。这句话指出了对现代性的纯技术方面的向往同对它的政治－民主内涵的拒绝这两者之间一种奇怪的，事实上是极富爆炸性和有害的结合。

最后，现代性在欧洲的现代敌人有可能是老派的右翼分子，抑或新生的、后共产主义的右翼分子：各种极端的国家主义者，有时是神秘主义的国家主义者，或是陀思妥耶夫斯基这样信奉“神义国家”（theophoric nation）概念的人。这些人以对国家的某种集体“神化”的名义拒绝资本主义。国家主义的兴起是现代性的重大悖论之一：历史地看国家主义是现代性的产物，需要民族国家的体系才能滋生，它的内在逻辑决定了它必然会发明一种反现代神话，并竭力鼓吹回到原始种族的前现代状态——于是大量运用现代衰朽的修辞（“颓废”和“堕落”属于其关键语汇）和复活的修辞（有“复兴”、“再生”、“苏生”等关键语汇）。如果我们注意到，在今天后共产主义的东欧和苏联，对西方现代性的种族政治和法西斯主义式

---

① 赫夫：《反动现代主义》，p.2。

拒绝会得到那些前共产主义党务工作者与理论家的赞同的话，这种悖论就更突出了。在我们难以置信的目光下，法西斯主义(恐外的，甚至在那些不再留有犹太人的地方也反犹的，反西方的，反民主的)同共产主义(激烈地反对市场、资本主义和企业家精神)之间已实现了一种新的反现代综合。为了解释这种新的现象，人们已经提出了各种在几年前还不可想像的名称，其中最引人注目(我认为也最恰当)的是“法西斯主义共产主义”或“红色法西斯主义”。

我们可以猜想现代性的战斗(既指理智上的也指实际的)远未结束。在下面讨论所要细察的术语三元组中的其他两个(现代主义和现代化)时，我将主要关注持续不断的现代性战斗的理智－历史传统。

二、现代主义

“现代主义”一词的历史可以追溯到十八世纪。在英语里它见于斯威夫特的作品，带有强烈的消极内涵。[①] 在法语里，同它密切相关的形容词和名词“moderniste”(现代主义者或现代主义的)用在“偏好现代事物的人”的意义上，可以在让－雅克·卢梭的书信中找到[②]，也就是说，可以在现代文明的第一个重要现代批评家和回归自然需要的热情宣扬者那里找到。(卢梭实际上是反现代的浪漫派和后浪漫派意识形态的重要来源之一。)对后缀“主义”在现代

① 参见卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，p.69。

② 参见利特雷：《法兰西语言词典》，卷5。

时期的运用做粗略的历史概观可以表明,直到十九世纪,它都主要是拥有神学的、往往是消极的内涵:它指宗教教派和趋势(卡尔文主义,冉森主义),经常是指异端(阿里乌主义,鲍格米勒主义,等等)——现代主义也许就是因此而在十九世纪有着消极内涵。

在十九世纪,"主义"意味着政治(雅各宾主义、社会主义、自由主义、共产主义)和文学艺术(浪漫主义、现实主义、象征主义、印象主义)方面的运动、信条或趋势。二十世纪前半期也许是堪称敬语的"主义"的黄金时期。在艺术与文学生活中,我们有未来主义、立体主义、达达主义、超现实主义、超主义、构成主义、现代主义,以及诸如此类。我们不妨顺便指出,"主义"的时代似乎已经结束。在过去的几十年里,我们的分期术语对前缀"后"表现出明显的偏爱:这意味着我们不是从正面辨识自己,或者根据某种规划或强烈信念辨识自己,而仅仅是根据在各种"主义"之后到来这一点来辨识自己。我们谈论后现代主义、后马克思主义、后共产主义、后结构主义,等等。

在二十世纪早期,现代主义获得了两种专门的意义,对知识史家来说它们都是非常有意思的。除了现代主义/传统主义这种通常的术语对立外,现代主义还用于指艺术中各种革新和反传统的新趋势。这种艺术上的意义(对它的使用者们来说是非常积极的,对其他人来说则是很消极的)可以在许多欧洲语言中找到。在法语中,前面曾经引用过的《法语瑰宝》以普鲁斯特(普鲁斯特在《索多姆与戈摩尔》中提到德彪西的《佩雷阿斯》是"现代口味"之范例)、保罗·莫兰和文学批评家阿尔贝·蒂博代的文本为例说明了这种美学意义。与此同时,在英语中,艺术意义上的现代主义主要被

运用于建筑(如果我们考虑到《牛津英语词典》所引用的实例),但我们亦可以找到用它来指涉革新诗歌的相当重要的实例(约翰·克罗·兰塞姆与劳拉·赖丁和罗伯特·格雷夫斯的文本)。[①] 在西班牙语中,“现代主义”(modernismo)当然是一场重要的世纪之交的诗歌运动,由鲁文·达里奥发动,安东尼奥·马卡多和胡安·拉蒙·希梅内斯这类重要诗人继之而起。

现代性的第二种专门意义出现得稍早,并有着更精确的历史界限:在二十世纪的头一个十年里,它命名了罗马天主教会内部一种松散的神学“现代化”运动(或者说试图使宗教信条同现代科学某些关键发现或理论相一致的运动),这个运动在《放牧子民》(1907)的通谕里被教皇庇护十世严厉地谴责为“所有异端的综合”。对于研究术语的学者,梵蒂冈对现代主义的狂暴拒绝从几点上说都是很有意思的。首先,它将现代主义和现代主义者当作羞辱词汇来用,对于一个始终警惕着变节者、异端和叛徒的顽固保守而好战的宗教机构,这是意料之中的事。比如说,教皇写道:“……现代主义者们(正如他们常常恰如其分地被称呼的)运用一种非常聪明的诡计……”[②] 其次,也是对前面那一点的加强,现代主义者们(阿尔弗雷德·卢瓦西,弗里德利希·冯·于格尔,乔治·蒂雷尔,埃尔内斯托·波纳尤蒂,等等)并不称自己为“现代主义者”,他们的“现代主义”纲领也不是出现在通谕之前;我还可以补充的是,他们也没有意识到一种共同享有的“现代主义”教义。(通谕中所记录

---

① 参见卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,p. 81—82。

② 《教皇通谕》,卷 3,p. 72。

的那种教义是教皇及其顾问的指控想像的发明:并不像通谕所说的那样,现代主义者没有以康德的"不可知论"或"科学与历史无神论"作为他们理论的基础,他们也没有宣扬对"生命内在性"的信仰。)世纪之交天主教会的"现代主义危机"令今天观念史家感兴趣的第三个原因是,现代主义者以他们各自的方式,都卷入了使教会教义同现代科学知识(比如进化理论)和现代历史批评的信条更融洽的努力;也就是说,在广义上,他们是一个对变化与革新无动于衷、顽固地守旧与僵化的机构的潜在现代化者。比如说,他们试图考虑到"他们称为文本批评的那个批评分枝"[①] 的发现,去怀疑摩西不是《五经》的作者,或是怀疑有关《福音书》作者的传统观点。(现代主义者们接受这些观点,而不是执着地反复钻研经院哲学——教皇针对现代主义灾难开出的主要药方;按梵蒂冈官方的看法,他们比教会的公开敌人更坏,也要危险得多:他们蓄意从内部推翻教会。)

现在我将简要地关注一下世纪之交天主教"现代主义危机"的这第三个方面,以为我讨论术语三元组中的最后一个即现代化开个头:因为我认为,天主教世界里的现代主义争吵是二十世纪有关文化现代化利弊的长期论争中最早的明确阶段之一。卢瓦西和其他现代主义者的所作所为,提供了在一个研究与反思的传统领域里进行理智现代化的非正式的、也许甚至是不自觉的范例,这个领域尽管有它的体制利益,也不能同现代科学的发展隔绝。有趣的是,我刚才使用的短语,"理智现代化",用了将近一个世纪才在二

---

① 《教皇通谕》,卷3,p.86。

十世纪七八十年代得到较稳定的使用,其间诸如"经济现代化"、"社会政治现代化"等短语在五六十年代广泛流行。因此,比如说,托马斯·帕维尔一部批评结构主义的著作的书名是:《语言学幻景:论理智现代化》。我要补充的是,这位作者认为,结构主义者选择语言学模式作为所有人文科学(从心理学到文学理论)的模式,试图以此来现代化所谓的"人文科学",这是误入歧途和自欺欺人的。①

天主教的现代主义危机源于一种正面冲突,冲突的一方是天主教的传统和教条,另一方是对科学方法及其要求的承认。同流行的观点相反,科学代表了不确定性对确定性的胜利,代表了怀疑和(如我们将看到的)普遍的易错论(fallibilism)对各种形式理智权威与无错论的胜利。我们不妨补充的是,灵活的、自我批评的、相对主义的、富有理论勇气的新的科学精神,不仅在前途渺茫的神学界有着巨大吸引力,而且在整个进步知识界,包括世纪之交的文学艺术先锋派团体与流派中也有着巨大吸引力:在立体主义绘画和从阿波利奈尔到桑德拉尔到马克斯·雅各布的早期现代主义诗歌中,都可以很容易地找到例证——如果我们只限于就法国文化界来谈的话。②

① 更晚近,帕维尔比较了法国结构主义的方案和"第五共和国的现代化纲领"。他写道,结构主义"这种自称进步的思想潮流,毫不犹豫地采纳了(法兰西)第五共和国的现代化纲领,并模仿戴高乐式的宏伟,宣称语言学在人文科学中占据本质——但可惜是意志薄弱的——地位"。帕维尔:"帝国与范式",p. 172。

② 有关世纪之交众多法国艺术家与诗人试图跟上科学发展步伐的描述,见戴维斯:"现代性的概念",pp. 13,15—18。

三、现代化

正如各种现代欧洲语言的主要历史词典告诉我们的，“现代化”这个词确立于本世纪的第一个十年。然而，它的意义仍然相当含混：现代化就是跟上时代，就是给予某物（一幢建筑，一处室内布景）一种新的或现代的外表，或是采纳一种更现代的观点。天主教会历史上的现代主义插曲，是理智现代化的复杂问题明确而富有戏剧性地出现的一种早期情形。现代主义者们究竟为的是什么呢？他们企图去做某种至少在当时是不可能的事：把作为教会权威之基础的天主教教条与传统教义，同现代历史批评的主要原则，以及更广泛地说，同现代科学世界观加以调和。在这一语境中，现代性既是一种心智结构（理性主义的，分析的，易于接受革新与变化，欢迎批评，以及如查理·桑德斯·皮尔斯所说的是“易错论的”①），也是对知识的一种特定态度——知识是通过假设和验证取得的，求知的过程理想地说应摆脱任何外在权威与体制（包括科学共同体本身）的专断，同时也应摆脱个人信仰与偏见的固执。换言之，在一种很重要的意义上，现代性是以知识（亦即科学）和技能概念以及它们在教育中和教育之外各个领域的广泛运用为主要内容的——最明显的应用之一是推动发现、发明、革新与发展。

---

① 对皮尔斯来说，“易错论”，或对错误可能性的公开承认，决定了科学的心态，其对立极是无错论（举例来说，就像包含在教皇“无错”这一观念中的）。见他的文章“信仰的固着”，皮尔斯：《皮尔斯哲学著作》，pp. 5—22。

世纪之交,天主教机构中作为宗教哲学家、神学家和教师的那些现代主义者,面对的是现代性的认识论-科学侧面。当出现需要时,他们中的每一个都以各自的方式试图去表明,教会所承认的那些教义或著作,包括《圣经》,仍然处在科学的权限之外,并因而是信仰的合法领域;他们也试图表明,这些教义和著作受到了科学的影响,必须重新解释,以避免同各种强有力的假设或理论所表达的那些在科学上不可否认的事实发生冲突。基督教信仰中的一些基本奇迹(基督的神圣性,他的实际复活——这与那些早期传教士所真诚地信仰的相反,等等)被给予一种有限制的(神学、象征式)解释,而不是传统的字面解释,在一个科学享有如此高文化威望的时代,这并不令人惊奇。重要的是要记住,现代主义者从未攻击过任何天主教教义或信条(正如教皇说他们宣扬"科学无神论"时所表明的),相反,他们想让这些教义或信条在现代科学的深远影响面前尽可能站得住脚。在教义问题之外(第二次梵蒂冈会议证明现代主义者在大多数教义问题上是正确的),世纪之交的现代主义危机关系到现代化这个较大的问题——作为一个例证,它表明现代性在天主教会这样一个具有传统、等级和极权式结构的机构中所导致的紧张与冲突。这场危机是现代性的易错论逻辑同传统的权威逻辑之间对立的一个极有说服力的实例——前者有着个人主义-民主式的基础,包括思想与讨论自由的原则,后者有着走向无错论和不宽容的内在倾向。

在二十世纪晚些时候,当现代化这个词被社会科学家们更广泛地使用时(现代化是经济学家所说的发展在社会学上的对等物,而且往往是非西方或反西方国家趋向西方式工业化的一种委婉措

辞),(被迫)现代化的某些意想不到的悖论就出现了。[①] 这些悖论中最显眼的,也许是那些内在地反现代、反民主并具有严格等级结构的组织所实施的现代化政策中的悖论。被一些历史学家视为一种发展/现代化策略的共产主义就是一个切题的好例子。不妨看看最强大的前苏联共产党,以及堪称"共产主义黄金时期"的斯大林主义。为了保持同列宁主义的社会主义理论一致,斯大林制订了使苏联实现现代化的计划——他的那些总是在四年里就超额完成的著名的五年计划,对他来说,现代化就是在由国家独占一切生产手段的集中计划经济内,不惜一切手段迅速发展重工业。领导这个发展过程——就像苏联共产主义者常说的那样,赶上并超过西方——的是共产党,党是一个绝对集权的"铁板一块"的组织,它的政策当然容易犯错误。如果犯了错误,对它们负责的只是人民的那些单个敌人(叛徒,间谍,破坏分子):党总是正确的,因为它体现了工人阶级最进步元素的集体智慧,这种智慧有效地集中在最高领导者的头脑中,也就是斯大林本人,"一切时代的最伟大天才"。今天我们知道趋赴发展/现代化的布尔什维克运动有多"现代"。关于苏联以及二战后它在东欧的那些卫星国,人们宁可谈论"伪现代化"。[②]社会工程中的全面共产主义实验(它也被认为产生

---

① 有关现代化的文献数量繁多。现代化理论极盛时期有代表性的几部著作是:勒纳:《传统社会的消失》,罗斯托:《经济增长的诸阶段》,维纳(编):《现代化》,埃森斯塔特:《传统、变化与现代性》,以及布莱克(编):《比较现代化》。

② 一些西方社会学家仍然相信苏联与东欧社会主义国家大体上是现代的,尽管它们还现代得不够。在"共产主义政体的垮台"中,埃森斯塔特把1989—1991年的革命看作是"一种反叛,它们针对的是日益为大多数东欧国家感觉到的、极权政体施加于现代性的那种阻碍与扭曲"(p.31)。这些反叛"抗议对现代性的一错误表述,一种有缺

了一种幸福的"新人")最终被证明是失败的,可悲的是,对于真正的发展问题它并没有提供有价值的见解,它也没有留下任何教训,要说有的话也完全是负面的。正如卡尔·波普尔常说的,我们总是从小错误中获得教训,但要从大错误中获得教训若非不可能也非常不容易。(极大的错误会毁了我们。)同共产主义趋向一种明显虚假的现代性的冲动相反,开放社会——其基础是个人主义与民主价值观,以及在某些得到社会/文化认可的限制内运行的市场经济——意义上的真正现代性可以视为一个框架,它能限制社会行动者们注定要犯的错误的规模与范围,并使他们处于一个能从那些较小错误中获得教训的地位。

现代化的问题最直接地表现在二战后的第三世界国家,也就是那些最近从殖民统治下独立出来的民族国家。对这些国家来说,经济的发展与增长似乎是极其合乎意愿的目标,它们居民的大多数仍旧生活在各种传统社会形式下。在一个新的语境中,现代化的概念加剧了传统同现代性之间的旧有冲突。这里我不打算讨论有关现代性的浩繁文献(主要写作于二十世纪五十和六十年代之间),也不打算讨论自这个概念出现以来它所受到的那些往往很

陷的解释"(p.33)。我的观点恰恰是,埃森斯塔特所说的"有缺陷的解释"同党的官僚(它们是新的党的实力集团)的利益相结合,导致了一种虚假的现代化,导致了一种不应简单地理解成错误,而应理解成作假的现象。当他讨论东欧政体的某些"现代"特征(选举、宪法等)时,埃森斯塔特本人最终也承认这一点:"这些政体颁布了现代宪法,虽然实际上它们是……一种欺骗。"但他仍然认为"它们的文化与政治纲领是现代性的文化纲领的一部分"(p.32)。我想,"伪现代性"的概念在这里也许是有用的。前共产主义政体的遗产不是一种"被扭曲"的现代性(可以回复)或者一种"有缺陷的解释"(可以修正)或者甚至于一种作假与伪装的倾向(虚伪的选举),而是一种冒牌现代性,一种意识形态迷向(disorientation)状态,在这种状态中可以滋生明显反现代的学说。

有力的批评。

对我来说有意思的是，这些文献，特别是它们所运用的理论框架，显然已经由其影响在世纪之交臻于极致的那些伟大社会学家的著作预示出来了——我想到的名字是费尔南德·特尼厄斯（1855—1936），埃米尔·杜尔凯姆（1858—1917），或马克斯·韦伯（1869—1924）。他们中没有一个人运用现代性/现代化的术语，但他们都提出了可以准确地转译为这类术语的概念，也都意识到从以传统为基础的社会（以特尼厄斯所说的“集体”[Gemeinschaft]为典型）向“社团”（Gesellschaft）型现代社会过渡所带来的急剧（有时是创伤性）变化。（现代社会以韦伯所说的工具理性的支配为特征，按照他的著名假设，现代社会主要是源出于加尔文主义工作伦理在北欧和北美的胜利。）同马克思相反，韦伯反对简单化的单向经济决定论（它过去是也仍将是许多非马克思主义经济发展理论的特征）：按韦伯的看法，经济中的变化源自复杂的、本质上不可预测的精神变化，源自人们的信仰、信念、生活习惯和期望的变化。今天，当东欧的前共产主义国家试图在几乎一夜之间转向市场经济时，韦伯的论点敲响了警钟：因为市场不只是一种单纯的经济机制，它也是一种精神的表现，一种文化现实的表现，一种个体生活投射与预期的复杂集合的表现。惟其如此，那些前共产主义插曲的更为深思熟虑的观察家们认为，在这些国家中，向现代市场体系的过渡往好里说将是一个长期而痛苦的过程，也许需要好几代人的时间，往坏里说则永远不可能实现。如果老的精神状态继续存在，现代市场就仍然是一个没有内容的形式，一个空壳，一种假象，一种导致另一类型虚假现代性或者也许是伪现代性的新现代化策

略(在社会主义的策略明显失败以后)。

世纪之交的社会学家(他们假定在传统社会与现代社会之间有裂缝)和二十世纪中期的现代化理论家们所预设的进化论模式,反映了十九世纪下半叶无所不在的达尔文进化论的影响。进化论模式取代了在它之前各种天真的永恒与和谐进步(包括技术进步)的学说。不幸的是,进化论往往被错误地解释,导致各种社会达尔文主义,包括各种生物学决定主义和种族主义理论,人种改良学主张,以及其他此类在二十世纪历史上起到有害作用的理智恐怖。有时这类理论是在现代性或现代化的欺骗性名义下表达出来的,另一些时候它们是在相反的、同样有欺骗性的名义下提出的,亦即同现代性(资本主义、犹太人、有钱人、共济会员、腐朽的资产阶级民主等的剥削性现代性)斗争。

如果得到正确的理解,进化论就仍然是理解和解释变化特别是增长(按波普尔的看法包括知识增长)的最有效模式。然而,这个模式的有效性直接取决于承认进化不是也不可能是某些东西。首先,进化必须严格地以非神学的方式来理解(它没有向之前进的目标,不表现某种规划,不显示"进化的一般规律",不体现"天命"[providence])。其次,它是不可预言的(人们无法确言哪些变革会获得成功,那些趋势会取胜,那些变化会被"选择"掉)。当然它的不可预言性并不意味着进化失去了其解释力量,也并不意味着人们就不能用它来分析一种既定情境或问题,并对它进行假设。第三,由于进化适用于开放体系,在下述意义上它是非决定论的:它按照一种可能性相互作用的原则运作,或者按法国生物学家弗朗索瓦·雅各布所说的"可能的游戏"(le jeu des possibles)原则运作

——没有必须要服从的进化道路或轨迹之类。第四，进化模式在运用于由人类行动者所造成的人类情境（比如社会科学所分析的那些情境）时，必须考虑到卡尔·波普尔在其经典著作《历史决定论的贫困》中较详细地谈到过的那种“无意后果”。波普尔主张有关人类本性的心理学不能用作社会科学的基础，

> 因为社会科学主要关注的是人类活动的无意后果或影响。而在此语境中的“无意”也许并非“没有经过有意识计划”的意思；相反，它用于描述那些有可能违背社会行动者所有利益的后果。[①]

各种现代化企图的历史大体上是各种宏大现代化规划带来无意后果并最终失败的历史的一部分，特别是那些根据马克思主义-列宁主义和其他类型历史决定论构想出来的规划。正如波普尔指出的，历史决定论为它自己是“现代的”而感到骄傲，但实际上它的教义极其古老。历史决定论者

> 相信——他们对现代主义的神化还能允许什么呢？——他们自己那种历史决定论是人类心灵最新近和最大胆的成就，这个成就是如此惊人地新颖，以至于只有少数足够进步的人才能理解它。……把他们“动态”的思想同先前世代“静态”的思想相比，他们相信是下述事实使他们自身的进步成为可能：

① 波普尔：《历史决定论的贫困》，p.158。

> 我们现在“生活在一场革命之中”,这场革命大大加快了我们发展的速度,以至于社会变革现在可以在一个人的一生中经验到。当然,这种说法纯属神话。重要的革命在我们的时代之前就已经发生了……①

伟大的变化(如波普尔在《开放社会及其敌人》中所认为的)是从原始封闭社会向“自赫拉克利特的时代以来变化在其中一次又一次地被发现”的社会过渡。

人们无需赞同波普尔对现代主义的全盘拒绝(他用现代主义来指激进变革或结构改革的意愿,或者更晚近时代堪称快速现代化激进纲领的思潮),也无需分享他对各种具体的历史决定论式现代性与现代化理论的厌恶。这些理论既是“宿命论的”(现代性是不可避免的历史进程中的一个必然阶段),也是“唯意志论的”(现代性是一个人们必须为之奉献、必须努力使之实现的纲领)。历史决定论差不多是注定(由于其有缺陷的内在逻辑)要走向表达在整体主义/极权主义/乌托邦语汇中的现代化问题。因而有如此多雄心勃勃的现代化规划遭到彻底失败。那些较有限、较局部、较具体的现代化尝试对社会的文化母体有着灵敏的感应,它们不仅更成功、更丰产,而且具有一种有益的累积效果,并使人们对无法避免的无意后果拥有较好的控制。在那些它们不仅设法适应了既定传统结构,而且使这些传统为现代化所用的地方,它们取得的成功就更大;比如在日本,个人主义的西方现代性经过调整,就有效地获

① 波普尔:《历史决定论的贫困》,p.160。

益于日本文化传统的集体定向(group-orientation)。

作为文学批评家和文学理论家,同我们的关注点更切近的是“文学现代化”的问题。就文化而言,现代化冲动往往更关心知识时尚(尽管它可能会愤怒地谴责它们),而不太关心科学或认识论问题(尽管表面上它可能会关心)。就此而言,现代性/现代主义/现代化这一术语丛就接近于有关“现代”的错误词源学观点,即认为它源于 modus(风格,时尚),在法语中,这种观点还暗示出“现代”与“时髦”(mode)之间密切的亲缘关系。当然,知识时尚可以由科学或科学哲学中的潮流激发。但即使如此,知识时尚——以刚才提到的法国结构主义为例——也更多是同科学神话而不是同科学本身有关。正如帕维尔在其《语言学幻景》中表明的,语言学模式,更确切地说是音系学模式,就像克洛德·列维-斯特劳斯在其结构人类学中用来解释亲缘模式和神话思维那样,没有任何科学的根据:然而,这并不妨碍它在人文科学中获得几近专暴的地位——时尚可以像任何形式的科学神话一样专暴,包括“科学社会主义”。结构主义狂热差不多持续了二十年,并为一种古怪的、把自己当成唯物主义的语言学唯心主义所支配。这种唯物主义,或更确切地说是唯物主义幻象,来自于马克思,在二十世纪五十年代至七十年代早期,马克思的著作在法国享有巨大的“科学”声望。为了使文学话语“现代化”,当时那些较进步的法国批评家除阅读列维-斯特劳斯的著作外,还阅读他所承认的那些大师:语言学家费迪南德·索绪尔,马克思,以及弗洛伊德。这也许就像俄国和东欧通过马克思主义实现社会政治与经济现代化的尝试一样错误,不过它当然不会有那么大的破坏性后果。

它肯定同促使文学批评现代化的那些较早尝试一样不得法，也就是自世纪之交以来，给予文学批评更多科学尊严的尝试：从费迪南·布吕奈吉埃尔在《文学史中的文体演变》(1890)中相当粗糙地把达尔文模式运用于文学史，到更晚近在精神分析、精神分析马克思主义、结构主义马克思主义(路易·阿尔杜塞及其追随者)或后结构主义马克思主义这类知识时尚中接受实证主义－历史主义研究模式。作为(知识)时尚的现代性有其独立的社会学动力，而且就像前面已经指出的，同其误入歧途的社会－经济对应物相比，它是无害的。仅就文学与文学批评来谈，人们甚至可以谈及时尚的某些益处，至少是在它的初始阶段。服装时尚的内在性逻辑是对感觉的一种更新与变换，就跟它们一样，批评中的方法论时尚也可以说是通过更新文学感觉，亦即人们赖以阅读文学作品的那些假设的结构(structure of assumptions)，来更新文学作品。同这些假设最初的新颖性以及为使它们变得可行而必需的理智－想像努力相比，下述事实也许就不那么重要：它们可能是错误的、还原论式的或刻板教条化的。当时尚变得更为流行时，当它的新颖性逐渐消失时，当习惯与模仿削弱了付出真正的创造性努力以让它变得可行的需要时，它就已经度完它的有用生命，而变得越来越有害，因为它生产出供人鹦鹉学舌的一套行话，并鼓励固执和遵从。

作为结论，我要说的是，由于真正的现代化在任何领域都是同创造性(解决现存问题的首创方式，想像，发明等)相联系的，它排除了模仿，或至多给予它一种外围角色，这同许多现代性或现代化理论家所认为的相反。惟其如此，我要说，人们不应只谈论一种现代性，一种现代化方式或模式，一个统一的现代性概念——它内在

地是普遍主义的,并预设独立于时间与地理坐标的普遍一致标准。如果现代性确实是创造性的——无论是作为经济上的发展,还是处于可能性范围的另一端,作为知识与见解通过不可预言的发现获得增长——那它就只能是多元的、局部的和非模仿性的。因此,当波德莱尔说现代性就在于对现时、对现时之现时性的一种独特感觉时,他是对的,而且不仅仅是在美学上。在波德莱尔看来,这种感觉不可能通过模仿古代大师们学到,人们只能靠自己去获得,靠自己感觉的敏锐性,靠自己面对新事物时的好奇,靠波德莱尔定义为"回复童年"(enfance retrouvé)的那种天赋——因为"儿童看一切事物都是新的",并因此能够更新世界。在此意义上,现代性只是又一个用来表述更新与革新相结合这种观念的词。

注　　释

现代性的概念

1．米尔恰·埃里亚德,《永恒回归的神话》。威拉德·R.特拉斯克译自法文(New York: Pantheon Books,1965)。关于各种时间观念的讨论,从原始人的“梦幻”时间到现代人的“无法阻挡地流逝的时间”,亦见 J.B.普里斯特利,《人与时间》(Garden City,New York: Doubleday,1964),pp.136—189。

2．《拉丁语言宝库》(Leipzig:Teubner,1966),卷8,p.1211。

3．恩斯特·罗伯特·柯蒂乌斯,《欧洲文学与拉丁中世纪》威拉德·R.特拉斯克译自德语(New York:Harper & Row,1963),pp.251,254。

4．对于这个问题以及更广泛的对于中世纪时间范畴的讨论,见瓦尔特·弗罗因德,《中世纪的现代和其他时间概念》(Köln:Böhlau Verlag,1957),pp.4ff。关于中世纪后期“现代/古代”对举的用法,见阿尔伯特·齐默尔曼编,《古代与现代:中世纪晚期的传统意识与进步意识》(Berlin,New York: Walter de Gruyter,1974),特别是韦尔弗里德·哈特曼、伊丽莎白·葛斯曼和君特·沃尔夫的文章;亦见伊丽莎白·葛斯曼,《古代与现代:一部定位史》(Munich:Schöningh,1974)。中世纪总体上的传统主义,及其对于历史时间——由独一无二、不可重复的时刻组成——的普遍漠视,同基督教时间哲学所隐含的深刻历史感相反。关于中世纪排斥初期基督教时间概念的悖论式观点,德尼·德·鲁热蒙在《人的西方求索》中作出了令人信服的论证,该书由蒙哥马利·贝尔金英译(New York:Harper,1975)。对于基督

教时间的革命性挑战,德尼·德·鲁热蒙写道,"中世纪通过回到种种循环概念、通过对过去与未来的规模加以严格限制来抵抗:由此造成的时间凝滞所带来的结果是,一切生成与变易都被根除"(p.95)。在鲁热蒙看来,"中世纪是欧洲的'东方'时期",这是因为它日渐倾向于……用传统、神话式寓言和传奇来代替那些仅仅由《圣经》表明具有历史性的事实,而《圣 313
经》那时很少有人读。所有这些都加强了我的观点,即中世纪远非代表了某个模糊的"基督教黄金时期"——如浪漫派首先宣称并从此被令人生厌地重复的——而是更一般地说代表了针对《福音书》带来的革命酵母而进行的长时间防卫反击。"(p.90)。

5. 柯蒂乌斯,前引书,p.119。
6. 索尔兹伯里的约翰,《元逻辑》,丹尼尔·D.麦格里翻译、作序并加注(Gloucester,Mass.:Peter Smith,1971),p.167。
7. 对贝尔纳的比喻的解释,见埃都瓦尔·若诺,"站在巨人肩膀上的侏儒:试解沙特尔的贝尔纳"《动物园》5,2(1967年10月):79—99。关于贝尔纳的比喻在十二世纪的流传(布卢瓦的彼得,亚历山大·内克姆),见J.德·盖兰,"侏儒与巨人",《中世纪拉丁文献档案》18(1945):25—29。后来论述这一主题的非常有用的文献是:福斯特·E.盖耶,"巨人肩膀上的侏儒",《现代语言随笔》45(1930):389—402;乔治·萨顿,"站在巨人的肩膀上",《艾西斯》,no.67,XXIV,I(1935年12月):107—109,以及雷蒙德·克利巴恩斯基对萨顿文章的回答,"站在巨人的肩膀上",《艾西斯》,no.71,XXVI,I(1936年12月):147—149。对侏儒与巨人主题的更晚近讨论,见罗伯特·K.默顿,《在巨人的肩膀上:一个项狄式附言》(New York:The Free Press,1965)。正如凯瑟琳·德林克·波文在前言中所说的,这是"杰出的、疯狂的、奔放的项狄式附言,……一次嬉闹,一场游戏,一次娱乐,一场舞会——一次不可能的学术探险,游荡一番之后又出来了……"(p.VII)
8. E.J.特伦奇曼译,《蒙田随笔》(London:Oxford University Press,1927,卷 314
2,p.545。
9. 罗伯特·伯顿,《忧郁解析》(London:Dent,Everyman's Library,1964),p.25。
10. 引自L.T.莫尔,《艾萨克·牛顿》(New York:Charles Scribner's Son's,

1934),pp.176—177。

11. 布莱兹·帕斯卡尔,《思想、书信与小品》,O. W. 怀特英译(Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1882),p.544。

12. 同上,p.548。

13. 见J.B.普里斯特利,前引书,p.38。亦见L.桑代克,"公元1271年左右机械钟的发明",《反射镜》16(1941):242—243。关于中世纪晚期老式时间意识与新式时间意识之间的区分,特别是测量时间的新机械方法的影响,见让·勒克莱尔,"中世纪早期的时间经验与时间概念",齐默尔曼编,《古代与现代》,pp.1—20。关于中世纪两种冲突的时间概念——宗教时间对商业时间——有一篇值得注意的文章,就是雅克·勒·戈夫的"中世纪:教会的时代与商业的时代",《年鉴:经济、社会、文明》15(1960):417—433。

14. 里卡尔多·基尼奥内斯,《文艺复兴对时间的发现》(Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972),p.7。

15. 同上,p.11。

16. 西奥多·E.默森,"彼特拉克的'黑暗时代'概念",《反射镜》17,2(1942年4月):p.241。

315 17. 《非洲》,9,451—457。引自默森前引文,p.240。

18. 弗朗西斯·培根,《知识的进步》W. A. 赖特编(Oxford: Clarendon Press, 1900),p.38。托马斯·霍布斯在其《利维坦》(1651)的"结论"中使用了同一个悖论:"尽管我崇敬那些古代人,他们或者清晰地写明了真理,或者为我们安排了自己寻找真理的较好道路,但我认为没有什么要归功于古老本身:因为如果我们要崇敬古老的时代,那么现时就是最古老的时代。"(霍布斯,《利维坦》,1651年版的重印版,Oxford: Clarendon Press, 1947, p.556)。到斯威夫特的时候,这种观点差不多已是滥调了。因而《书的战争》(1704)的作者会取笑所有这种论调(特别是运用于文学时),他写道:"这儿有一个孤独的古代人,挤在满架的现代人中间,试图公正地辩论这个案子,提出理由以证明,由于长期的支配地位,鉴于他们的慎思明辨,应该是古人占优,同时他也显得非常困惑,为什么古代人敢于坚持他们的古老性,因为明摆着(如果他们想到的话),两者中间现代人更

年老。"(斯威夫特,《一只澡盆的故事》,Oxford: Clarendon Press, 1920, p.227)

19. 《弗朗西斯·培根著作集》,J.斯伯丁等编(Boston:Taggard and Thompson, 1868),卷8,p.26。

20. 同上,p.116。

21. 关于丰特奈尔对培根悖论的使用,见他的"离题话……",《全集》(Paris: 1742),卷9,pp.191—192。奥古斯丁在人类进步与个体进步之间所做的老的比较,被用来适应启蒙的无限进步信条。因此,现代人比古代人年长,但他们永远也不会实际变老,因为这样的人类(不同于构成它的那些生命短暂的个体)永远保有成年人的优势。丰特奈尔写道,"因此,这个从世界开始之时一直活到现在的人类有他的童年,在这童年里他只关心生活中那些最迫切的需求,他有他的青年,在这青年里他在那些富有想像力的事物如诗歌和雄辩上相当成功,并且正是在这个时候他开始运用理性,但主要是带着热情而非稳健。现在他处在成年时期……"但是,丰特奈尔补充说:"这个人决不会有老年。"尽管早在笛卡尔的时代培根的名言就已在法国使用,丰特奈尔的同时代人,耶稣会士多米尼克·布乌尔斯神父仍然认为它惊人地富有悖论性。在他的《精神劳动中的良好思维 316
方式》(1687)中,布乌尔斯引用了培根的话:"就我而言,我有点赞同大法官培根的话,他认为古代世纪就是世界的青年时期,因而我们便是古人。"但他接着指出:"我不知道……培根的思想是不是一点也不难把握。"(《精神劳动中的良好思维方式》,1715年版,Brighton: Sussex Reprints,1971,p.138—139)

22. 福斯特·E.盖耶,"我们才是古人",见《现代语言随笔》36,5(1921年5月):p.260。

23. 奥古斯丁实际上坚决反对当时的"进步主义"和乐观主义神学(切萨雷亚的埃乌塞比乌斯及其追随者),他的历史概念肯定是悲观主义的(他说他的时代是"罪恶的"、"邪恶的"等等)。对奥古斯丁反进步主义历史哲学的论述,见西奥多·E.默森,"圣奥古斯丁与基督教的进步概念",《观念史杂志》,卷12(1951):p.346—374。

24. 关于这次对话及"古今之争"之起源这一主题的探讨,见贾钦托·马尔焦

塔,《古今之争的意大利起源》(Rome: Studium, 1953)。对布鲁尼的论述见 pp. 34ff。

25. 柯蒂乌斯,前引书,p.254。

26. H.R.姚斯的文章作为摹本版夏尔·佩罗《艺术与科学方面的古今比较》的前言发表(Munich:Eidos, 1964), pp. 8—64。

27. 佩罗,前引书(注 26),p.322。

28. 同上,p.308。

29. "现代式离题话",见《一只澡盆的故事》(Oxford: Clarendon Press, 1920), p.129。

30. 佩罗,前引书,pp.296。

31. 帕斯卡尔,前引书,pp.545—546。

32. 布瓦洛,《诗艺》,阿尔伯特·S. 库克编,索默英译(New York: Stechert, 1926),pp.195—196。

317 33. 引自 H.里戈,《古今之争史》,1859 年版的摹本重印版(New York;Burt Franklin, 1965),p.89。笛卡尔认为《圣经》是诗歌美不可超越的典范,里戈注意到,这种观点同夏多布里昂《基督教天才》一书的基本假定有相似之处。但他同时强调了二者的差异。在评论德马雷的《心灵的欢乐》时,里戈写道:"德马雷用这种多产的思想做了些什么呢? 一本某些章节奇特然而几乎不可读的书。夏多布里昂先生用这思想创作出《基督教天才》。这就是一些思想的特有幸运,它们孕育着这样的作品,并且等了整整好多个世纪直到一位伟大的作家使这些作品现身!"(pp.88—89)

34. 理查德·赫德,《论骑士制度与罗曼司信札》,1762 年版的摹本重印版(New York: Garland, 1971)p.57。

35. 同上,p.56。

36. 同上,p.55。

37. 实际上,司汤达《意大利绘画史》中论"理想美"的一节早在 1814 年就写完了。司汤达在古代美理想和现代美理想之间所做的早期区分今天也许显得一目了然,但它在表述方式上较之在内容上更具独创性;在他提出这种区分之前,在英国、德国甚至法国,诸多术语和分类上的二元对立已经被提出来了。在法国,斯塔尔夫人的《论德国》已在 1813 年引入了

“古典/现代”这种美学对立。说到底，司汤达所理解的现代美相当于“现代性”的宽泛历史意义，或是出现于古今之争晚期阶段的浪漫主义。举个例子说，我们记得司汤达曾引用十六世纪后期塔索作品《被解放的耶路撒冷》中的一句话，来表明体现在诗歌中的现代美同古代美的差别。(《全集》，乔治·厄德编，Paris: Larrive, 1953, 卷3,《意大利绘画史》，p.216)同时，通过强调爱——更具体地说是浪漫之爱——在现代美理想形成中的作用，司汤达不出意料地引出了中世纪的骑士制度。

除开他通过气候、法律制度和气质理论之类因素来解释古代与现代美这种一贯的论辩历史主义，司汤达方法中真正新的东西是他对现代文明某些价值观念的强调，这概括性地体现在他在巴黎这个现代大都市同古代雅典之间所作的富有启发性的对比。他写道：

> 太阳在法国有点苍白；在法国，人们富有才智，人们倾向于在激情表现中掺入一些研究……关于感情，也许在巴黎才能找到最细腻的评判者；但总是存留着一点冷淡。因此正是在巴黎，人们最完美地描 318
> 绘缠绵的爱情，最完美地使人感受一个词、一瞥和一次注目的影响……在雅典人们并不追求这般的色彩变化，这般的细致。自然的(物理的)美在它所到的一切地方都获得一种崇拜。这些人最终难道不会想像，那些居住在美好身体里的灵魂会比那些藏在粗俗形式之下的灵魂怀着更多的厌恶离去？……然而对美的崇拜只是自然的(物理的)，爱情也没有走得更远……(pp.226—227)

在司汤达看来，什么是现代美理想的主要特征呢？作者以一种似乎相当随意的方式列举出来：

1. 一种极度活跃的精神。
2. 性格中富有优雅。
3. 闪亮的眼睛，不是闪着昏暗激情之火，而是闪着跳跃激动之火。心灵活动的最生动表达是在眼睛中，这是雕塑捕捉不到的。现代的眼睛因而将非常大。
4. 非常愉快。
5. 丰富的感受力
6. 轻盈的身材，特别是青春的灵活神态。

在这些特征之外我们必须加上“优雅”(p.219)和“高贵的”外表(p.223)。这种美的概念难道不会被误认作十八世纪洛可可趣味的过时表现吗?司汤达的美学观点实际上更为复杂和有趣。甚至早在《意大利绘画史》中,他就提出了自由与创造对于艺术必不可少这种强烈主张,不屈服于任何规则、原则或方针能导致真正的艺术成功。一个真正的艺术家仅仅服从他自己的个性,而抵制去模仿任何其他艺术家的诱惑,不论他们是古代的还是现代的。因此,作为现代美的核心特征出现的,是某种精致的心理学复杂性,这种复杂性同洛可可风格的琐碎性无关。但为了全面提出他的现代性理论,司汤达似乎需要“浪漫主义”一词,1823年他从意大利语中采用了它,在一种较《意大利绘画史》更精确、更流畅的意义上用它来指现代性。

319 38. 司汤达,《全集》,乔治·厄德编(Paris:Larrive,1954),卷16,p.27。

39. 同上,p.227。

40. 同上,p.28。

41. 习惯约束想像,削弱人感受审美快乐的能力。司汤达说得非常清楚:“甚至对于那些最明智的人的想像,习惯也行使着一种专制权力,并且通过这些人的想像,对艺术所能给予他们的快乐行使专制权力。”同上,p.54。

42. 关于现代性作为一个概念的一项详细研究是汉斯·罗伯特·姚斯的“现代性的文学传统与当代意识:术语史研究”,见汉斯·斯特凡编《现代性的诸方面》(Göttingen:Vandenhoeck and Ruprecht, 1965),pp.150—197。从术语学角度对“现代性”进行分析构成阿德里安·马里诺《现代,现代主义,现代性》(Bucharest:Editura Univers,1970)一书主体部分的目标。更晚近,马里诺在一篇博学的文章中讨论了现代性问题,“现代主义与现代性:若干语义辨析”,发表于《新赫利孔》3—4(1974):p.307—318。

43. 这段引文出自致威廉·科尔的一封信,写于1782年2月22日。“据说,”霍勒斯·沃波尔写道,“查特顿的某些作假行为将从他的一位同伙那里获得证据……我很少发现有人不被说服,那些诗歌的风格是查特顿的,尽管他也许找到了一些老的东西加以利用……但既然那些诗受到了这般审察,没有人(只要他有耳朵)会原谅那种语调的现代性,以及观念与措辞的那种新倾向……那家伙仍然是个天才……而且仍然无法解释的是,

他是如何找到时间或素材来施展这类奇迹的。"见 W. S. 刘易斯编《耶鲁版霍勒斯·沃波尔通信》(New York: Yale University Press, 1937), 卷 2, pp. 305—306。

44. 埃米尔·利特雷,《法兰西语言词典》(Paris: Gallimard-Hachette, 1957), 卷 5, p. 315。

45. 保罗·罗贝尔,《法语类比词典》(Paris, 1959), 卷 4, p. 607。

46. 引自彼得·德梅茨,《马克思、恩格斯与诗人们》(Chicago: The University of Chicago Press, 1967), pp167, 169。

47. 泰奥菲勒·戈蒂埃,《戏剧、艺术与批评的回忆》(Paris: Charpentier, 1883), 320 p. 203。包含所引文字的那篇文章发表在《事件》上(1848 年 8 月)。

48. 除非特别指明,波德莱尔的话都出自英译本选集《作为文学批评家的波德莱尔》,洛伊斯·波·希尔索普与弗朗西斯·E. 希尔索普翻译并作序(University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1964)。前面的引语出自 p. 40。

49. 同上。

50. 同上, p. 41。

51. 同上, pp. 296—297。

52. 保罗·德·曼,"文学史与文学现代性",见《盲目与洞见》(New York: Oxford University Press, 1971), pp. 142—165。

53. 同上, p. 147。

54. 同上, pp. 151—152。

55. 同上, p. 162。

56. 同上, p. 161。 321

57. 同上, p. 164。

58. 波德莱尔,《全集》(Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961), p. 1277。

59. 同上, p. 1255。

60. 同上。

61. 同上, p. 951。

62. 《波德莱尔诗歌》,罗伊·坎贝尔英译(New York: Pantheon Books, 1959)。

63. 见"由于它是一个现实主义问题",见《作为文学批评家的波德莱尔》,pp. 85—88。

322 64. 同上,pp. 92—94。

65. 同上,p. 125。

66. 同上,p. 119。

67. 同上,p. 298。

68. 《全集》,p. 1256。

69. 在1853年末或1854年初致费尔南·德努瓦耶的一封著名的信中,波德莱尔写道:"……你清楚地知道我不能够同情植物,并且我的心灵与这种独特的新宗教对抗,我觉得这种宗教将会永远以那种所谓'震惊'为全部精神存在。我永远也不会相信上帝的灵魂居住在植物之中,而且,即使它住在那里面,我也会对此不太关心,并且认为我的灵魂比那些被神圣化了的蔬菜的灵魂具有高得多的价值。我甚至一直在想,在繁荣、新生的大自然中,有着某种无耻的、令人伤心的东西。"见波德莱尔,《书信集》,克洛德·皮舒瓦编(Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973),卷1,p. 248。波德莱尔对自然的态度,见F. W. 利基的著作《波德莱尔与自然》(Manchester: Manchester Univ. Press, 1969)。

70. 《全集》,p. 890。

71. 雷纳托·波吉奥里,"技术与先锋派",见《先锋派理论》,杰拉尔德·菲兹杰拉德英译(New York: Harper & Row, Icon Editions, 1971),pp. 131—147。

72. 奥克塔维奥·帕斯,《泥沼的孩子》,拉切尔·菲利普斯英译(Cambridge, Mass:. Harvard University Press, 1974),p. 23。

73. 同上,p. 45—46。

74. 托马斯·莫尔纳,《乌托邦,永恒的异端》(New York: Sheed and Ward, 1967)。

323 75. 恩斯特·布洛赫,《未来哲学》,约翰·卡明英译(New York: Herder and Herder),p. 91。整段如下:"当然有席勒的名言及其所包含的唯心主义与无奈:'惟从未到来以走向消逝者不会变老'。但运用于乌托邦及其假设时,这句话的真理性完全依赖于一个乌托邦式插入成分——副词'未然'。那么,有所保留地看(辅以具有历史精确性的理解,即对潜在性的

理解),这句话的意思就是:‘惟尚未到来以走向消失者不会变老’。”

76. 于尔根·哈贝马斯,“恩斯特·布洛赫:一个马克思主义的浪漫派”,《杂拌》10—11(1969年秋—1970年冬):p. 313。

77. 帕斯,前引书,pp. 27—28。

78. 见《乔纳森·斯威夫特书信》,哈罗得·威廉斯编(Oxford: Clarendon Press, 1965),卷5,pp. 58—59。斯威夫特致亚历山大·蒲柏书信(1734年6月)中完整的话是:“我希望你将发出号令反对那些蹩脚文人对英语败坏,他们以拙劣的减省和古怪的现代主义带给我们用散文和诗写成的垃圾。”这封信最初发表于1734年。

79. 在“关于疯狂的离题话”中,斯威夫特就他“最真诚的朋友W-tt-n先生”写道,“他的大脑经历了一次不幸的震动;这件事即使是他的现代主义兄弟们自己,就像‘忘恩’先生,也说得这么大声,以至于它传到了此刻我正写到的加勒特耳中。”《一只澡盆的故事》,版本同前,p. 169。

80. 在“晚近欧洲文学研究中对实证主义的反叛”中,勒内·韦勒克指出,“第一次世界大战以后,事实主义最接近于在法国获得胜利:数量繁多的论文;一个由费尔南·巴尔当斯佩尔热发起、有良好组织的比较文学学派的广泛分枝;那些备有详尽法国古典作品版本的学者的成功;达尼埃尔·莫尔奈的理论,他要求由少数甚至是很少作者写的‘整体’文学史——所有这些都是法国试图跟上十九世纪纯历史研究潮流的征象。”见勒内·韦勒克,《批评的诸种概念》(New Heaven: Yale University Press, 1963),p. 261。

81. 对鲁文·达里奥现代主义观点的全面研究,见艾伦·W.菲利普斯,“鲁文·达里奥及其对现代主义的评判”,《拉丁美洲杂志》24(1959):p. 41—64。西班牙语批评中现代主义的完整历史,见马克斯·恩里克斯·乌雷尼亚,《现代主义简史》,第2版(Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1962),pp. 158—172。亦见,内德·J.戴维逊,《西班牙语批评中的现代主义概念》(Boulde: Pruett Press, 1966),达里奥的话转引自恩里克斯·乌雷尼亚, 324
p. 158。

82. 恩里克斯·乌雷尼亚,前引书,p. 159。

83. 同上,p. 160。

84. 同上。

85. 同上,p. 163。
86. 同上,p. 161。
87. 同上,p. 168。
88. 同上,p. 169。
89. 转引自戴维逊,前引书,p. 6。
90. 参见戴维逊,前引书,pp. 41—48。
91. 佩德罗·萨利纳斯,前引书,"西班牙的现代主义问题,或两种精神之冲突",见奥梅罗·卡斯蒂略编,《关于现代主义的批评研究》(Madrid: Editorial Gredos, 1968), p. 24。
92. 萨利纳斯,前引书,p. 28。
93. 胡安·拉蒙·希梅内斯,《现代主义:讲课笔记》,里卡尔多·古利翁与欧亨尼奥·费尔南德斯·门德斯编(Madrid: Aguilar, 1962)。
94. 里卡尔多·古利翁,《现代主义的各种方向》,第 2 版(Madrid: Editorial Gredos, 1971)。
95. 艾萨克·戈尔德伯格,"'现代主义的'更新",见《西班牙语美洲文学研究》(New York: Brentano's, 1920), 1—3。
96. 费德里科·德·奥尼斯,"关于现代主义概念"(1949),见《美洲中的西班牙:关于西班牙与西班牙语美洲主题的研究,第 2 版(San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1968), 177。
97. 同上,p. 183.
98. 参见古利翁,前引书,p. 26。
99. 费德里科·德·奥尼斯,《西班牙与西班牙语美洲诗歌选(1882—1932)》(New York: Las Americas, 1961), p. XVIII。
100. 费德里科·德·奥尼斯,"马蒂与现代主义",见《美洲中的西班牙》, p. 625。
101. 关于这次论争的书目非常之多。对这个问题及涉及到的人物的一个较好介绍是《罗马天主教现代主义》,伯纳德·M. 里尔登编(Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1970)。
102. 波吉奥里,前引书,pp. 216—218。
103. 约瑟夫·T. 希普利,《世界文学术语词典》(Boston: The Writer, 1970),

p. 156。

104. 劳拉·赖丁与罗伯特·格雷夫斯,《现代主义诗歌概观》(Lodon: Heinemann, 1929), p. 156。

105. 同上, p. 9。

106. 同上。

107. 同上, p. 11。 325

108. 同上, p. 155。

109. 同上, p. 156。

110. 同上, p. 157。

111. 同上, p. 158。

112. 同上, p. 156。

113. 勒内·韦勒克与奥斯汀·沃伦,《文学理论》,第3版(New York: Harcourt, 1956), pp. 262ff。"……一个时期不是一个类型或种类,而是内嵌于历史过程中并同它不可分离的、借助一套标准确定出来的一个时段……单独的一件艺术作品并不能作为一个种类的例证,而只是一分子,它同所有其他作品一起,构成了时期的概念。它因此改变了整体的概念。"(p. 265)然而,已有的时期术语一直被用来也将继续被用来指艺术或心理的类型,而脱离其历史的语境。

114. G. R. 赫克,《文学中的矫饰主义:语言炼金术与玄奥的组合艺术》(Hamburg: Rowohlt, 1969)。

115. 斯蒂芬·斯彭德,《现代的斗争》(London: Hamilton, 1963), pp. 71—72。

116. 同上, p. 77。

117. 莱昂内尔·特里林,《超越文化》(New York: The Viking Press, 1961), pp. 3—30。

118. 同上, pp. 15—16。

119. 有趣的是,"现代"同"当代"之间的区分在苏联和二战后的欧洲批评中非常流行。整个有关"当代性"的讨论(在社会主义现实主义的理论框架内,这一讨论亦是它的组成部分)是拒绝"现代性"和"现代主义"这类在意识形态上有害的概念的一种方式,这两者都被认为是资产阶级颓废的表现。

先锋派的概念

1. 比较而言，论述“先锋派”这个词及“先锋派”这个概念的著作较少，尽管这个词不无误导性地出现在晚近相当多著作的标题中。在这里我将局限于一个例子，即约翰·怀特曼的《先锋派的概念》，副标题是“现代主义探询”(La Salle, Illinois: Library Press, 1973)。实际上，这本书只是一个论文集，谈的主要是二十世纪法国文学。只有一篇文章论述了先锋派的概念(pp. 13—38)，而即使在这篇文章中也只是泛泛而谈。我们可以说这样一本书
326 非常有趣，充满了机智与富有启发力的观点，但这并不意味着读了它之后，你就可以对先锋派概念实际表示什么有一个较清楚的看法。这些简略的言辞并非是要批评怀特曼的著作；我所要反对的只是它那给人误导的标题。而且即使是这样一种滥用也不无趣味：它表明在引入英语几十年后，“先锋派”这个词已经成了一个时髦的词。

   关于先锋派的一篇最详尽、最充实的术语学论文是阿德里安·马里奥的“先锋派”，见他的《文学观念词典》(Bucharest: Editura Eminescu, 1973), pp. 177—224。亦见“反文学”，同上，pp. 100—159。
2. 雷纳托·波吉奥里，《先锋派理论》，p. 8。
3. 唐纳德·德鲁·埃格伯特，“艺术与政治中的‘先锋派’概念”，《美国历史评论》73(1967): 339—366。这篇文章被收入《社会激进主义与艺术——西欧》(New York: Knopf, 1970)这部综合性研究著作。亦见拙文“先锋派：一些术语性思考”，《比较文学与一般文学年刊》23(1974): 67—78。
4. 埃蒂安·帕基耶，《选集》，雷翁·弗热尔编(Paris: Firmin Didot, 1849)，卷2, p. 21。
5. 同上，卷1, pp. 234—249。
6. 同上，卷2, p. 69。
7. 同上，p. 72。
8. 同上，p. 73。
9. 罗贝尔·埃斯蒂瓦尔、让-夏尔·高迪、加布里埃勒·韦尔热，《先锋派》(Paris: Bibliothèque Nationale, 1968), pp. 22—24。这本书是关于名称中带

有“先锋”一词的法国期刊的一个目录学和社会学研究,从1794至1976。

10. 《文学、哲学与工业观点》(Paris: Galérie de Bossange Père,1825)。“艺术家、学者与工业家:对话”是该书的结论部分,pp. 33 1ff。见《圣西门与昂方坦著作》,1865—1879年版的照相重印版(Aalen: Otto Zeller,1964),罗德里格斯的对话以作者之名收在全书卷39(圣西门作品卷10),pp. 327
201—258。“先锋”一词出现于其中的段落见pp. 210—211。

11. 《克洛德-亨利·圣西门著作集》(Paris: Editions Anthropos,1966),卷6,422。(该版本的第六卷收录《圣西门与昂方坦著作集》中未收的圣西门作品。)

12. 《圣西门与昂方坦著作集》,39,(10,)pp. 137—138。

13. 见注10。

14. 《雪莱批评散文》,小布鲁斯·麦克尔德利(Lincoln: Uinversity of Nebraska Press,1967),p. 13。

15. 波吉奥里,《先锋派理论》,p. 9。

16. D.拉韦尔当,《艺术的使命与艺术家的角色》(1845年沙龙)(Paris: Aux Bureaux de la Phalage,1845),p. 13。

17. 《社会激进主义》,p. 135。

18. 同上,p. 134。

19. 斯特凡·马拉美,《全集》(Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970)。马拉美说:“在这样一个他向社会罢工的时代里,诗人的态度是 328
将所有可能提供给他的污浊技巧都弃置不用”。

20. 《法语瑰宝》(Paris: éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1974),卷3,p. 1056。

21. 奥诺雷·德·巴尔扎克,《全集》(Paris: Club de I'honnête homme, 1956),《人间喜剧》,第11分册,p. 561。

22. 同上。

23. 圣伯夫,《月曜日漫谈》(Paris: Garnier, n. d.),卷8,p. 152。

24. 同上,p. 153。

25. 夏尔·波德莱尔,《我心赤裸》,诺曼·卡默隆英译(London: Weidenfeld & Nicolson,1950),pp. 188—189。原文见夏尔·波德莱尔,《全集》,Pléiade,

p. 1285。

26. 汉斯·马格努斯·恩岑斯伯格,"先锋派的困境",见《当代文学批评问题》,
329 格雷戈里 T. 波莱塔编(Boston: Little, Brown and Co., 1973), p. 745。约翰·西蒙英译。

27. 阿图尔·兰波,《全集·书信选》(法 - 英),华莱士·富利译(Chicago: The University of Chicago Press, 1966), p. 308。

28. 波吉奥里,前引书, pp. 11—12。

29. 同上, pp. XVI—XVII。

30. 加入先锋派肯定就是扮演一种领导角色,这是一件值得骄傲的事。先锋派往往同夸大狂走到一起。罗贝尔·埃斯蒂瓦尔在《1945 年以后巴黎文化先锋派中的文化史哲学》(Paris: Guy Leprat, 1962)讨论了这种特殊的关联。作者的态度基本上是马克思主义的,他把二战后的巴黎先锋派描述成一种"小资产阶级"现象,将其特征归结为他所说的"自我中心式夸大狂"。他在一些先锋派代表人物的作品中追寻这种态度,并就罗曼·伊西多尔·伊索的情况进行了详细的分析,伊索确立了所谓"文字主义"(Lettrisme)。在《先锋派》(见注 9)中,作为今日知识先锋派特征的自大狂的最早征象早在 1847 年即已发现,它出现在一份名为《农业先锋派》的杂志的纲领中。"这种现象在 1847 年后宣告来临:人们于是看到在农业经济的领域产生了一种先锋派:它已失去对政治秩序的任何关涉。由于其创立者的心理表现出自大狂和自我中心主义,因而对之进行探询是有趣的……由于要发现一种新的农业体系或一种新的绘画理论,人只是小群体中的人,只是为体现先锋性而进行革新的个体。"(p. 73)

31. 《社会激进主义》, p. 123。

32. V. I. 列宁,《〈党的再组织〉及〈党的组织与党的出版物〉》,俄语英译(London: IMG Publications, n. d.), p. 17。

33. 关于卢卡奇对待先锋派的态度以及先锋派一词在德国的使用,见乌尔里克·韦斯坦广博而翔实的文章,"德国的先锋派概念与术语",见《布鲁塞尔大学评论》, 1975/1, pp. 10—37。卢卡奇区分了一种虚假的、"颓废的"先锋主义和一种真正的、富有政治觉悟的文学先锋派。这个区分见"现实主义的衰退"一文(1938)。韦斯坦以此来概括卢卡奇的立场:

> 卢卡奇……在当代文学中(换句话说就是在颓废的小资产阶级文学中)分辨出三种基本倾向:1)他所说的"那些为现存体制辩护,部分是公开反现代主义、部分是伪现代主义的文学",2)"所谓先锋派"文学,3)"这个时代最重要的那些现实主义作家"的作品。第二种倾向 330
> 后来他用来反对真正的先锋派,即在政治上经过启蒙的文学先锋派,他把这种倾向理解为自然主义向超现实主义的延伸,并将它的主导特征定义为"永远同现实主义有很大距离"。(p.32)

关于卢卡奇勾勒出的真正先锋派——从塞万提斯延伸到巴尔扎克、托尔斯泰和托马斯·曼——我们不能不同意韦斯坦的评论:"由于他将先锋派这一术语准确地用于那些浪漫手法——有时甚至是世界观——公然保守的作家,作者可以说是反过来运用了'先锋派'一词的美学意义"。(p.33)

34. 阿波利奈尔的文章发表于《不妥协》(1912年2月7日)。收入阿波利奈尔,《艺术年鉴(1902—1918)》,布勒尼格收集、作序并注释(Paris:Gallimard,1962),pp.212—213。
35. 波吉奥里,前引书,p.5。
36. 欧仁·尤奈斯库,《记录与反记录》,唐纳德·华生英译(London:J. Calder,1964),pp.40—41。法语原文见尤奈斯库,《记录与反记录》(Paris:Gallimard,1962,p.27。
37. 罗兰·巴特,《批评文集》,理查德·霍华德英译(Evanston:Northwestern University Press,1972),p.67。法语原文见罗兰·巴特,《批评文集》(Paris:Editions du Seuil,1964),p.80。
38. 见《当代文学批评问题》,pp.734—753。
39. 《莱斯利·菲德勒文集》(New York:Stein and Day,1971),卷2,pp.454—461。
40. 引自"现代的概念",见《文学现代主义》,欧文·豪编(Greenwich,Conn.:Facett Publication,1967),p.24。"现代的概念"一文以"现代主义文化"之名重印在欧文·豪的《新艺术的衰落》(New York:Harcourt,Brace and World,1970)中,pp.3—33。《文学现代主义》包括一些论述先锋派的文章,诸如保罗·古德曼的"美国的前卫写作:1900—1950"(pp.124—143),

理查德·蔡斯的“先锋派的命运”(pp. 144—157)。然而,在这些文章中先锋派一词仅仅是现代主义的同义词。

41. 利奥纳德·B.迈耶,《音乐、艺术和观念:二十世纪文化中的模式与预言》(Chicago:University of Chicago Press,1967),p. 169。

331 42. 安杰罗·吉列尔米,《先锋派与实验主义》(Milan:Feltrinelli,1964),p.56。

43. 何塞·奥尔特加·y·加塞特,《艺术的非人化》,海伦·威尔英译(Princeton:Princeton University Press,1968),p. 11。

44. L.阿尔杜塞,《捍卫马克思》,本·布吕斯特英译(London:Allen Lane,1969),pp. 229—230。

45. 在阿尔杜塞同英国马克思主义者约翰·刘易斯的论战中,人本主义的问题得到了进一步的讨论:L.阿尔杜塞,《答约翰·刘易斯》(Paris:Maspero,1973)。

46. 意识形态衰落的问题发生于二十世纪五十年代。在其富有挑战性的著作《知识分子的鸦片》中,雷蒙·阿隆是首先详细论述这一主题的的人之一。该书法文版出版于1955年,特伦斯·吉尔马丁英译(Garden City,New York:Doubleday,1957)。在1960年,丹尼尔·贝尔出版了《意识形态的终结》(Glencoe,Ill.:Free Press,1960)。这一论争延贯整个六十年代,尽管它招致了各种批评,但有关意识形态正在衰退的假设并没有破产。这方面更详细的情况见钱姆·I.韦克斯曼编,《意识形态终结的论争》(New York:Funk & Wagnalls,1969),以及穆斯塔法·雷哈伊编《意识形态衰落?》(Chicago:Aldine-Atherton,1971)。

47. 吉列尔米,p. 79。

48. 同上,p. 80。

49. 同上,p. 81。这里马克思主义是在一种广泛的哲学意义上来理解的,“……以它反形而上学的前提(尽管并不总是被遵循),以它对直接历史资料的敏感……以它面对一切新形势(和以不连贯为特点的独特概念体系)的出现所具有的极端灵活性。”

50. 见《比较文学与一般文学年刊》22(1973):42—50。有关无政府主义美学的更广泛描述见安德列·雷茨勒,《无政府主义美学》(Paris:Presses Universitaires de France,1973)。

51. 米歇尔·福柯,《词与物》(Paris: Gallimard, 1966)。关于人之死的问题见第 9 章("人与他的两面")和第 10 章("人文科学")。

52. 吉尔·德勒兹与菲力克斯·瓜塔里,《反俄狄浦斯:资本主义与精神分裂》(Paris:Editions de Miniut,1971)。

53. 波吉奥里,《先锋派理论》,p. 178。

54. 菲德勒,卷 2,404。

55. 迈耶,p. 72。

56. 更晚近,在西班牙语世界中,"后现代主义"一词往往被用来指两次世界大战之间的时期。奥克塔维奥·科尔瓦兰在其《后现代主义:两次世界大战期间的西班牙语美洲文学》(New York: Las Américas, 1961)中说:"正如副标题所清楚地说明的,'后现代主义'这个名称指的是这段时期,其 332
历史界限为两次世界大战。当然,一种新美学的那些最初表现形式在 1914 年之前的几年中就出现了,而我们所说的后现代主义的许多特征还延续到 1939 年之后。"(p. 7)"总之,"科尔瓦兰写道,"费德里科·德·奥尼斯所区分的前后两个阶段,即'后'现代主义和'超'现代主义,我都称为后现代主义。"(p. 8)《后现代主义》更像是一本关于两次大战期间拉美文学史的富有争议的教科书,它有着公开明确的教学目的。(这里)"后现代主义"概念所意指的正是欧美批评中毫无争议地认做"现代主义的"东西。

57. F. 克默德,"现代",见《现代论文集》(London: Collins, Fontana Books, 1971),pp. 39—70。在比较"新现代主义"和"老现代主义"时,克默德写道:

> ……新现代主义的理论基础,就它们所表明的与形式、偶然性及幽默的关系而言,并非"革命性的"。我们可以补充说,诋毁和虚无主义地排斥过去的做法,部分是基于无知,也部分是基于早先现代主义信条的发展,这种信条谈论的是恢复而非取消过去,就如同消除形式这一纲领是基于给予形式一种新的深奥面貌的老现代主义纲领。两个阶段都以某种极端主义为特征。早期现代主义倾向于法西斯主义,后期现代主义倾向于无政府主义……反人本主义——如果康诺利先生允许这种表述——早期现代主义的反人本主义(反智

> 主义的、专制的、优生学的)让位于后期现代主义的反人本主义(赶时髦的、性开放的、反智主义的)。至于过去,历史仍然是我们认识何者为新、何者非新的途径。颠覆形式的是"一种本质是形式上的努力";而常常被引以解释差异的那种站在时间之末的感觉,实际上是相似性的明证。(pp.60—61)

克默德在六十年代中期归于"后期现代主义"的所有特性,在那些标准的后现代主义定义中都可以找到。当克默德说后期现代主义同老的现代主义相比并非"革命性的"时,他是对的。然而,如果我们认识到现代性是一种"反对自身的传统",并认识到革命的概念(或幻觉)是现代性的深层动力,后现代主义的倡导者就同样是对的。这就是为什么强调断裂而非延续的后现代主义概念最终为人们偏爱的原因。

333 58. 参见《历史研究》(London:Oxford University Press,1954),卷9,pp.182ff。

59. 同上,p.235。亦见卷1(London:Oxford University Press,1934),p.1,n.2,其中汤因比认为西方历史中的一个新时期(尚为命名)开始于1875年左右;同样的观点在卷1的171页得到论述。

60. 同上,卷9,p.185。

61. 同上,p.189。

62. 同上,卷8,p.338。

63. 同上。

64. 《莱斯利·菲德勒文集》,卷2,pp.379—400。

65. "大众社会与后现代小说",《党人评论》26(1959):420—436。重印于欧文·豪,《新艺术的衰落》,前引版本,pp.190—207。

66. 豪,《新艺术的衰落》,pp.196—197。

67. 同上,p.198。

68. 同上,p.255。

69. 同上,p.258。

70. 哈里·列文,《折射》(New York:Oxford University Press,1966),p.271。关于"后现代"亦见p.277。

71. 列文,《比较的基础》(Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972), p.15。

72. 菲德勒,前引著作,卷2,p.461。出于我对语义学的兴趣,我不禁要指出在这句引语中“现代”之名所激起的憎恶。

73. 同上,pp.462—463。

74. “‘后’现代‘主义’:超批评书目”,《新文学史》3(1971):5—30。重印于伊哈布·哈桑,《超批评:时代七思》(Urbana: University of Illinois Press, 1975)pp.39—59。

75. 罗伯特·朗鲍姆,对雷纳托·波吉奥里《先锋派理论》的评论,见《边界2》卷1,1,1972年秋季号,p.234。

76. 约翰·凯奇,《寂静》(Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1961), p.10。

77. 《反对阐释》,前引版本,pp.13—23。在评论电影《去年在马里安巴》以及它“有意识地……容纳众多同样合理的解释”这一事实时,苏珊·桑塔格颇为典型地写道:“但必须抵制想去作出阐释的诱惑。在《马里安巴》中,重要的是它的一些影像具有纯粹的、不可传译的感官直接性……”(p.19)

78. 热拉尔·热奈特,《修辞格》,卷1(Paris: Editions du Seuil, 1966), p.206。

79. 迈耶,p.72。 334

80. 同上,pp.93,102。

颓废的概念

1. 关于柏拉图对待原始主义的态度(包括他的神话式黄金时代的观点),见A.O.洛夫乔伊和乔治·博厄斯的讨论,《原始主义和古代的相关观念》(New York: Octagon Books, 1965), pp.155—168。

2. B.A.范·格罗宁格尔,《在过去的掌握之中:论希腊思想的一个方面》(Leiden: E.J.Brill, 1935)。在该书的结尾,作者引述了普鲁塔克一个富有启发性的段落:“愚者的思想永远着眼于未来,从而无视和忽略了过去的福泽;智者通过记忆使过去清晰地呈现于面前。”(p.121)

3. 亨利-夏尔·普伊格,“诺斯与时间”,见约瑟夫·坎贝尔编《人与时间:埃拉诺斯年鉴文选》(New York: Patheon Books, Bollingen Series, 1957), p.43。

4. 同上,pp.47—48。
5. 肯拉德·W.斯瓦尔特,《十九世纪法国的颓废感》(The Hague: Nijhoff, 1964),p.19。
6. 弗拉基米尔·扬克列维奇,"颓废",《形而上学与道德评论》55卷第4期(1950年11—12月):339。
7. 有关尼扎尔对布尔热的影响以及其后布尔热对尼采的影响,见卡默比克令人信服的论述,"颓废风格",《比较文学评论》39卷第2期(1965年4—7月):268—286。
8. 孟德斯鸠,《笔记》,转引自W.克劳斯和汉斯·科尔图姆编《十八世纪文学论争中的古代与现代》(Berlin: Akedemie Verlag, 1966),p.253。
9. 斯塔尔夫人,《论文学与社会制度的关系》,保罗·范·提盖姆编(Geneva: Dorz, 1959),卷1,p.124。
10. 同上。
335 11. 同上,pp.127—130。
12. D.尼扎尔,《关于颓废时期拉丁诗人道德与批评的研究》,第5版,2卷本(Paris: Hachette, 1888),I:IX。
13. D.尼扎尔,《论浪漫派文集》(Paris: Calman-Lévy, 1891),pp.245,248。
14. 同上,p.267。
15. 同上,p.352。
16. K.W.斯瓦尔特,前引书,p.XI。
17. E.勒南,《青年时代笔记(1845—1846)》(Paris: Calman-Lévy, 1906),p.112。
18. 同上,p.105。
19. 同上,p.383。
336 20. 泰奥菲勒·戈蒂埃,《文学肖像与记忆》(Paris: Charpentier, 1881),p.171。我所使用的这一著名段落的英译见G.L.范·罗斯布吕克《颓废派传奇》(New York: Institut des Etudes Françaises, Columbia University, 1927),pp.8—9。
21. Ch.波德莱尔,《全集》,Pléiade,p.1525。
22. 同上,p. 889。

23. 同上,p.1099。
24. 同上,p.1211。
25. 同上,p.1214。
26. E.德拉克洛瓦,《日记》,安德烈·茹班编(Paris:Plon,1932),卷2,p.439(记录日期为1856年4月9日)。
27. 同上,p.443(记录日期为1856年4月16日)。
28. 埃德蒙和儒勒·德·龚古尔,《日记》,罗贝尔·里卡特编定并注释的完整文 337
本(Paris:Fasquelle and Flammarion,1956),卷6,p.207。
29. 埃米尔·左拉,《我的仇恨》(Paris:Charpentier-Fasquelle,1913),pp.57—58。
30. 龚古尔,《日记》,卷5,p.159。
31. 保罗·布尔热,《当代心理学论文集》(Paris:Lemerre,1893),p.28。
32. 见J.卡默比克,"颓废风格",《比较文学评论》39卷第2期(Avril-Juin,1965):268—286。卡默比克比较了布尔热对作为"颓废风格"典型特征的细节崇拜(cult of detail)的强调和尼扎尔对这一问题的相似论述。尽管没有证据表明布尔热读过尼扎尔的著作,文章的作者却猜测存在布尔热通过巴尔贝·道勒维里得知尼扎尔的可能性。巴尔贝·道勒维里是一位埃内斯特·埃洛的崇拜者,埃洛跟巴尔贝一样也是一位保守分子,在《人》(1872)一书中他就"颓废风格"提出了自己的定义,他的定义非常接近于尼扎尔的。卡默比克指出尼扎尔在巴黎右翼圈子里享有同情。"法兰西行动"(Action française)的领导人夏尔·莫拉斯也是一位尼扎尔的崇拜者,他同尼扎尔拥有相同的观点,认为浪漫主义应被等同于颓废。
33. 《文学世纪》(1876),转引自雅克·勒泰夫,"十九世纪末法国文学中的颓废主题",《法国文学史评论》63(1963):51。 338
34. 布尔热,p.24。
35. 同上。
36. 同上,p.28。
37. 同上,p.29。
38. J.-K.于斯曼,《逆流》,《全集》卷7(Paris:Les Éditions G. Crès et Co.,1928)p.134。

39. 同上,p.142。

40. A.E.卡特,《法国文学中的颓废概念》(Toronto: University of Toronto Press,1958),p.20。

41. 于斯曼,p.287。

42. 同上,p.303。

43. 同上,p.XXI。

44. 见奥斯卡·王尔德,《社会主义下人的意图与灵魂》,罗伯特·罗斯编(London: Dawsons of Pall Mall,1969)。

45. 加布里埃尔·维凯尔和亨利·博克莱尔的"颓废"仿作以《衰退:阿多雷·弗鲁贝特的颓废诗》(Paris:"Byzance",chez L. Vanné,1885)一书的面目出现。有关该书的讨论见诺埃尔·里夏尔,《象征主义的黎明:水疗法、骗子和颓废者》(Paris: Nizet,1961),第3部分,"颓废主义的骗局",pp.174—268。亦见里夏尔研究附录中《衰退》序言的校勘版,pp.270—315。

46. 引自诺埃尔·里夏尔,《颓废运动:纨绔子弟、审美家和完美化身》(Paris: Nizet,1968),p.24。

339 47. 同上,p.25。

48. 同上,p.173。

49. 引自安德烈·比利,《1900时代(1885—1905)》,(Paris: Tallandier,1951),pp.422—423。

50. 为充分认识这些词汇被使用和滥用的程度,且让我们引述有关法国颓废运动的一项新近研究中的描述。"颓废这个词,"诺埃尔·里夏尔写道:"是一个轰动一时的词,它在1881—1891十年间被记者们乱七八糟地使用。如果一个人杀死他的情妇,人们称他为颓废者。而如果一些无政府主义者扔炸弹,又如何呢?这便是一些成熟的颓废者。我不知道是哪个爱开玩笑的人有一天在一家餐馆里'为颓废者点水田芥'(du cresson du décadent)。"《颓废运动》,p.256。

51. 弗里德里希·尼采,《〈悲剧的诞生〉和〈论瓦格纳〉》,瓦尔特·考夫曼英译(New York: Vintage Books,1967),p.155。德语原文见《尼采著作》,校勘版全集,吉奥尔吉奥·科利与马齐诺·芒提纳里编(Berlin: Walter de Gruyter,1969),第6部分,卷3,pp.3—4。

52. 同上,pp.155—156。德语原文同上,p.4。 340
53. F.尼采,《〈论道德的谱系〉和〈看哪,这人〉》,W.考夫曼英译(New York: Vintage Books,1969),p.222。德语原文同上,p.262。
54. 同上,p.223。德语原文同上,p.263。
55. 同上。德语原文同上,pp.263—264。
56. 《悲剧的诞生》,p.164。德语原文同上,p.15。 341
57. 尼采,《快乐的科学》,W.考夫曼英译(New York: Vintage Books,1974),p.96。德语原文见前引版本(Berlin,1973),第5部分,卷2,p.69。
58. 在此就憎恨这一概念和术语说上几句也许不无意思,在尼采对基督教的批评中它是如此重要——尼采把基督教对于古代多神教信仰的胜利解释为一次成功的"奴隶反叛"。(参见《论道德的谱系》第1节10,11,12,13,14;第2节11,17等。)然而,通过基督教越出基督教,憎恨联系着整个现代性和颓废的问题。像社会主义、无政府主义和虚无主义——在尼采的眼中虚无主义是现代性的主要特征——这类现代学说或思潮都是通过憎恨而得到具体界定的。在《权力意志》(W.考夫曼与R.J.霍林德尔英译,New York: Vintage Books,1968)中,尼采写道:

    在另外的情况下,贫困的人不是(像基督徒那样)在他的"罪"中去寻找根由,而是到社会中去找:社会主义者,无政府主义者,虚无主义者——由于他们发现他们的存在乃某人的罪过——他们仍然是基督徒的最近亲,基督徒也认为,通过找到某个可以对他的病态与体质羸弱感负责的人,他就能更好地忍受它。在这两种情形中,复仇和憎恨的本能都显得是一种忍耐手段,是一种自我保护的本能:正如对利他主义理论与实践的偏好。

    尼采认为当代欧洲憎恨的代表人物是"那些悲观主义者……他们以在'义愤'的名义下将他们的污言秽语神圣化为职志"(同上,p.402)。在该书的另一段落中,"没落本能"和憎恨显然是相关的,而且有意思的是,其中提到了被尼采视为艺术中颓废之典型的维克多·雨果和理查德·瓦格纳:

    没落本能(或憎恨、不满、毁灭冲动、无政府主义和虚无主义),包括奴隶本能,怯懦、狡诈本能,这些本能的拥有者,以及那些被压在下

> 面的阶层的愚民，同所有阶级的血统相混杂：两三代人以后，一切都变成群氓……特权者们自身实际上已臣服于它……首先是那些“天才人物”：他们成为那些用以感动大众的情感的使者——同情甚至崇敬所有过着受苦、卑微、可鄙、受迫害生活的人，这种音调响过了
> 342 其他一切音调（典型：维克多·雨果和理查德·瓦格纳）。（同上，p. 461）。

就跟“颓废”和“颓废者”一样，尼采直接从法语中采用了“憎恨”一词。这是又一个事例，表明尼采偏爱法国心理学和道德概念的明晰与灵活，而不喜相应德语词汇的形而上学模糊性。憎恨概念在尼采思想中的重要性，以及在道德判断现象学与社会学这个较大层次上的重要性，为马克斯·舍勒在他的《道德结构中的憎恨》（1915）中极好地阐明。在这篇文章的“开头语”中，舍勒指出：

> 我们使用憎恨这个词并不是因为对法语的某种特殊偏好，而是因为我们没有成功地把它译成德语。进而言之，尼采已把它变成了一个术语手段。在这个法语词的本义中，我辨认出两个要素。首先，憎恨是反复地体验和重温针对别人的某种特殊情感反应或反动。对这种情感的持续重温使它更深地沉入到人格的核心，与此同时又将它从个人活动与表现的区域中排除。它不仅仅是对于那种情感以及那种情感所“回应”的事件的理智回忆——它是重新体验那种情感，是原初感情的复活。其次，该词意味着这种情感的本质是否定性的，也就是说，它包含了一种敌意行动。也许德语词“Groll”（积怨）最接近这个词的本质意义。“积怨”就是被压制的愤怒，这种愤怒无关自我的活动，它暗中穿越心灵。（马克斯·舍勒，《憎恨》，刘易斯·A. 科塞编并作序，威廉·霍尔德海姆英译，New York：Schocken Books，p. 39。）

值得注意的是，在十九世纪四十年代，早尼采几十年，克尔凯郭尔用一些显然预示了尼采憎恨概念的词语来描绘现代性。惟其如此，在 1914 年，当泰奥多尔·黑克尔以《当代批判》之名翻译克尔凯郭尔的文章《现时代》（1846）时，他觉得可以用“憎恨”来翻译表达“妒羡”意义的丹麦词。（见克尔凯郭尔，《当代批判》，泰奥多尔·黑克尔译，Basel：Hess，1946，pp.

29ff。)克尔凯郭尔文章的英译者亚历山大·德鲁接受黑克尔看法并用了"憎恨"这个词,在一条注释中他向不太熟悉该词的英语读者做了解释,其中引述了马克斯·舍勒的话。(见克尔凯郭尔,《〈现时代〉与两篇伦理-宗教小论文》,亚历山大·德鲁与沃尔特·洛里译,London:Oxford University Press,1940,pp.23—24。)

克尔凯郭尔把"现时代"说成是一个毫无热情的、反思的时代,一个为"妒羡"、抽象思想和一种普遍扯平趋势所支配的时代,他写道:"比方 343
说,没有人希望导致杰出人物的衰落,但如果能表明区别纯属虚构,那么每个人都会愿意承认它……在一个非常富于反思性而毫无热情的时代,妒羡是消极的统一原则。"(p.21)几页之后,克尔凯郭尔继而说:"程度越深,反思的妒羡就越是明显地变成道德憎恨。正如空气在一个密闭的空间里会产生毒气,如果没有任何种类的行动和事件为之通风,反思的禁锢就会产生憎恨。在反思中紧张的状态……导致所有较高级力量的失效,而卑下可鄙的力量走到了前台,正是它的卤莽轻率给人以虚假的力量效果,然而在它的卑鄙保护之下,它避免了吸引憎恨的注意。"(pp.23—24)

克尔凯郭尔对现代性的批评在他的《现时代》和系列小册子《瞬间》中得到直接阐述,也间接地见于他的大量匿名著作——特别是《非此即彼》、《人生道路的诸阶段》、《重现》、《"哲学片断"的结论性非科学附言》。本书并没有考察他的这种批评。理由是,这样一种分析将使我们过于远离我们本质上属术语学的研究思路,而进入到最广义的神学、本体论、形而上学和社会批评的领域。对于那些对十九世纪拒斥现代性的更为哲学化的方面感兴趣者,我推荐卡尔·勒维特的伟大著作《从黑格尔到尼采:十九世纪思想中的革命》,戴维·E.格林英译(New York:Holt,Rinehart and Winston,1964)。《从黑格尔到尼采》主要写作于三十年代期间,1941年在瑞士首次出版,它关注的是黑格尔哲学的影响,主要关注的则是对黑格尔调和理性与现实企图的反动,黑格尔《法哲学》前言中的一句名言概括了他的这种企图:"理性的即现实的,现实的即理性的。"克尔凯郭尔同马克思、施蒂纳、尼采一样,属于为勒维特所说的"激进批评现存秩序"(或用如今研究中的术语,现代性)奠定哲学基础的人。关于克尔

凯郭尔对其时代的“理性”的批判，具体见第3章，“黑格尔的调和在马克思和克尔凯郭尔的排他性选择中的瓦解”，pp. 137—174。

59. 同上，p. 99。德语原文同上，p. 73。

344 60. F. 尼采，《权力意志》，W. 考夫曼译（New York: Vintage, 1968），pp. 25—26。

61. 同上，p. 29。德语原文见前引版本（Berlin, 1974），第8部分，卷3，p. 42。

62. 同上，p. 26—27。德语原文同上，p. 326。

63. 汉斯·费因格尔，《“仿佛”哲学》，C. K. 奥格登英译，第2版（New York: Harcout Brace & Co., 1934）pp. 341—362。

64. 同上，p. 345。

65. 同上，p. 357。

66. 同上，p. 362。

67. 格奥尔格·齐美尔，《现代文化的冲突及其他论文》，K. 彼得·埃茨科恩英译（New York: Teachers College Press, 1968），p. 73。

68. 瓦尔特·考夫曼，《尼采：哲学家，心理学家，反基督》（Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968），p. 73。

69. 《悲剧的诞生》，p. 170。德语原文见前引版本，第6部分，卷3，p. 21。

345 70. 考夫曼，p. 75。“这一风格难以捉摸的特性如此典型地属于尼采的思想和写作方式，它可以说是单子论式的，使每一条箴言的意向成为自足的，同时又能阐明几乎任何一条其他箴言，我们面对着一个‘多元宇宙’，其中每条箴言都是一个小宇宙。”

71. W. D. 威廉斯，《尼采与法国人：阅读法国作品对尼采思想与写作的影响》（Oxford: Blackwell, 1952），具体见第9章，“文化与颓废”，pp. 153ff。

72. 《袖珍尼采著作》，W. 考夫曼编选并翻译（New York: The Viking Press, 1968），pp. 553—554。德语原文见前引版本，第6部分，卷3，pp. 145—146。

73. 同上，p. 555。德语原文同上，p. 146。

74. 同上，pp. 669—670。德语原文同上，p. 423。

75. 同上，pp. 667—668。德语原文同上，pp. 421—422。

346 76. 《悲剧的诞生》，p. 25。（这句话出现于1886年“自我批评的尝试”中，该

文是为《悲剧的诞生》一个新版本写的。)

77. 同上,p.157。德语原文见前引版本,第6部分,卷3,pp.7—8。

78. 同上,p.173。德语原文同上,p.25。

79. 同上,pp.172—173。德语原文同上,p.24。

80. 同上,p.179。德语原文同上,pp.31—32。 347

81. 同上,p.183。德语原文同上,p.36。

82. 何塞·奥尔特加·y·加塞特,《现代主题》,詹姆斯·克鲁译(New York: W. W. Norton, 1933), pp. 310。

83. 卡尔·曼海姆,《意识形态与乌托邦》,路易斯·沃斯与爱德华·西尔斯(New York: Harcourt, Harvest Books), p. 310。

84. 《马克思主义与艺术》,梅纳德·所罗门编(New York: Vintage, 1974), p. 256。

85. 《马克思恩格斯论文学艺术文选》,李·巴克森德尔与斯特凡·莫罗斯基(St. Louis: Telos Press, 1973), p. 135。

86. 《马克思主义与艺术》,p.64。

87. 《艺术中的激进观点》,李·巴克森德尔编(Baltimore: Penguin, 1972),"有关颓废问题的讨论集",p.228。

88. 《马克思主义与艺术》pp.68—69。

89. 《苏联大百科全书》,第3版英译本(New York: Macmillan, 1975),卷8, pp.65—66。

90. G. V. 普列汉诺夫,《艺术与社会生活》(London: Lawrence and Wishart, 1975), p.193。

91. 同上,pp.223,226。

92. 同上,p.204。

93. 同上,p.222。

94. 同上。

95. 同上,pp.222—223。

96. 克里斯托弗·考德威尔,《垂死文化研究再研究》(New York and London: Monthly Review Press, 1971),第2部分,p.107。

97. 同上,第1部分,p.47。

98. 恩斯特·菲舍尔,《艺术对意识形态》,安娜·博斯托克译(London: Allen Lane, 1969), p. 156。

99. 同上, p. 157。阿道夫·希特勒在“1937 年德国艺术大展”上开幕演讲的原文见《第三帝国的艺术》(Munich),卷 1,7—8 期(1937 年 7—8 月份), pp. 47—61。这篇演讲的节选部分由艾尔斯·福克译成英文,收入赫谢尔·B. 切普编《现代艺术理论》(Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 474—483。希特勒不仅在德国的一般“没落”(经济的、政治的)同现代主义的“堕落艺术”之间建立起明确的类似关系,而且进一步拒斥艺术中的整个现代性概念,他公开将之归咎于犹太人。“现代”同艺
348 术相联系起来使用时,对希特勒来说就跟对斯大林的理论家一样,是受到诅咒的对象。关于现代性概念本身,下面这段出自希特勒演讲中的话很有意思:

> 一方面,艺术被定义为一种国际共同经验,从而抹杀了任何理解它与一个种族群体一体关系的可能。另一方面,同时代的关系得到了强调,也就是:不再有任何民族甚或是种族的艺术,而只有一种时代的艺术……因而今天没有德国或法国或日本或中国的艺术存在,而只有一种简单明了的“现代艺术”……一度是印象主义,然后是未来主义,立体主义,也许甚至是达达主义,等等。进一步的结果是,即使那些最疯狂、最空洞的怪物,也要找成千上万的行话来称呼它们,而且确实找到了……直到国家社会主义执掌权力的时刻,德国都存在着一种所谓“现代艺术”……然而,国家社会主义再次需要一种德国的艺术,这种艺术应该而且必将具有永恒的价值。(切普, p. 476)

纳粹和日丹诺夫美学之间的某些惊人相似,以及某些同样明显的区别,长期以来已为人们注意到;二者都拒斥“颓废”或“病态”的“现代艺术”,然而,如安德烈·雷茨勒在他新近的论文《文化面前的马克思主义》(Paris: Presses Universitaries de France, 1975, p. 58)中指出的,纳粹的美学从未变成一种官方编制的文化纲领。雷茨勒写道:“作为极端意识形态化的美学,纳粹美学使艺术创造服从于一些具有政治实质的规范;与其他被转变为一个专制政党之文化纲领的美学不同的是,它(纳粹美学)从来也没有被系统化地制订出来。”

100. 同上,p.160。

101. 这篇文章最早以英语发表于《哲学与社会科学研究》,卷9(1941)。引文出自pp.318—319。该文的德文版本题为"没落之后的斯宾格勒"收入T.W.阿多诺,《棱镜:文化批评与社会》(Frankfurt/Main:Suhrkamp,1955),p.43—67。

102. 同上,p.325。

103. 见《现代音乐哲学》,安妮·G.米切尔与韦斯利·V.布卢姆斯特译(New York:The Seabury Press,1973),pp.7ff。阿多诺认为,在我们的时代,不可能以任何传统风格创造出真正的音乐(也就是不带"虚假音乐意识"的音乐)。所有用于创造目的的传统都变成了媚俗。阿多诺写道 349
(p.10):

> 不仅仅是公众的耳中充斥着轻音乐从而使得任何其他音乐表现形式在他们听来都是"古典的"——一个武断的范畴,仅仅与其他类型相比较才能存在。也不仅仅是听觉能力已为无处不在的流行曲调所窒息,以至于负责任地聆听所必须的专心致志已被对这些音乐垃圾的缕缕记忆所穿透,从而不再有存在的可能。相反,在表演特性上,在对听众生活所发生的作用上,神圣的传统音乐已变得类似于商业性的批量产品,而且其内容也没有逃脱这种影响,音乐密不可分地联系着克莱门特·格林伯格所说的那种分裂,即所有艺术都分裂为媚俗艺术和先锋派,而且这种媚俗艺术——连同其利润支配文化的本性——长久以来已征服了社会领域。因此,有关在美学客观性中揭示真理的想法仅仅关系到先锋派,先锋派已同官方文化划清界限。

104. 《否定辩证法》,E.B.阿什顿英译(New York:The Seabury Press,1973),p.3。

105. 在《现代音乐哲学》中,"颓废"直接对立于操纵性和反智识的"大众文化"。具体见pp.13—14和pp.112ff。阿多诺认为,音乐"并非如反动派所宣称的那样受到其颓废、个人主义和反社会特性的威胁。它实际上极少受到这些因素的威胁"(112)。他进而说,"颓废的"或"先锋派的"无功能音乐实际上要发挥一项重要的(批评)功能。"只要一种根据

批量生产的各种范畴构成的艺术还在为这种意识形态效力，……另外那种无功能的艺术就有它自己的功能"(113)。

106. 里卡尔多·斯克里瓦诺，《颓废主义与批评：批评史与批评文集》(Florence:"La nuova Italia",1963),p.7。关于二战后颓废主义概念发展的描述，见阿德里亚诺·塞罗尼，《颓废主义》(Palermo:Palumbo,1964),其中特别强调了马克思主义方法，pp.56—74。

107. 贝内德托·克罗齐，《诗》(Bari:Laterza,1946),p.51。

108. B.克罗齐，《十九世纪欧洲史》(Bari:Laterza,1948),p.50。

109. 在克罗齐对巴洛克概念的研究(《巴洛克》)中，尼扎尔被赞同性地引用，这篇文章作为他的《意大利巴洛克时期史》(第5版，Bari:Laterza,1967)的导言发表。有意思的是，克罗齐在巴洛克概念和颓废概念之间建立起密切的联系："众所周知，尤其在所谓颓废的艺术家和诗人的作品中，特别是在罗马文学中那些所谓颓废的艺术家和诗人的作品中，巴洛克
350 概念得到了研究……这些人的作品为尼扎尔的一部优美著作提供了材料。"(p.34)

110. 关于克罗齐的颓废观，见《巴洛克时期史》，pp.42—52。

111. B.克罗齐，《美学新论》，第3版(Bari:Laterza,1948),pp.261—280。

112. 《巴洛克时期史》p.33。

113. 同上，p.34。

114. 同上，p.35.

115. 参见"新意大利的叙事文学"，特别是"意大利新文学的欧洲化趋势"，见路易吉·鲁索《已成的历史图卷》(Bari:Laterza,1946),pp.205。

116. 瓦尔特·比尼，《颓废主义诗学》(Florence:Sansoni,1961),p.19。

117. 同上，p.20。

118. 同上。

119. 同上，p.21。

120. 诺尔贝托·博比奥，《颓废主义哲学》(Torino:Chantore,1944)。戴维·莫尔英译(Oxford:Blackwell,1948)。

121. 关于弗朗切斯科·福罗拉晚期对颓废主义的看法，除了各种诗歌研究外(在这些研究中他确立了连续性，但也区分了颓废主义和隐逸派的诗

学),特别见他的综论“颓废主义”,见“意大利语言文学批评的问题与方向”丛书中的《文学史的问题与潮流》,A. 莫米利亚诺编(Milan: Marzorati,1949),pp. 760—810。福罗拉认为,在欧洲的层面上,奥斯卡·王尔德、W. B. 叶芝、A. 西蒙(英),瓦格纳、尼采、格哈德·豪普特曼、S. 格奥尔格、托马斯·曼以及表现主义者(德),陀斯妥耶夫斯基以及在某些方面还有托尔斯泰(俄),这些艺术家和思想家都属于那些展现了颓废主义不同侧面的人(pp. 791—792)。

122. 埃里奥·乔阿诺拉,《颓废主义》(Roma: Editrice Studium,1972)。乔阿诺拉使用的是极为广义的颓废主义概念,在他看来,该概念完全说明了“我们时代的艺术经验”。因而他认为,与把颓废主义同世纪末的审美主义相联系而有限地使用它相反:“实际上,审美主义只是大的颓废主干上的一个分枝,而且是最不结果的一枝,尽管它是最显眼的一枝。”这一分枝属最早枯萎之列(p. 8)。同选择使用广义的术语相一致,乔阿诺拉在颓废主义的语境中讨论了象征主义、黄昏派、未来主义、表现主义、超现实主义、隐逸派这些诗歌运动。而且如我们能够料想到的,像乔伊斯、D. H. 劳伦斯、罗伯特·穆西尔,安德烈·纪德、切萨雷·帕韦斯、 351
托马斯·曼等一类的作家,也就是那些几乎是自动与现代主义相联系的作家,也频频为他援引。

123. 有关葛兰西在意大利马克思主义批评中的地位,阿德里亚诺·塞罗尼在《颓废主义》中有讨论,而且特别涉及到由颓废主义概念所提出的那些问题,pp. 58ff.。

124. 阿尔坎杰罗·莱昂内·德·卡斯特里斯,《颓废主义与现实主义》(Bari: Adriatica,1959),pp. 15ff。在他的《伊塔洛·斯韦沃》(Pisa: Nistri-Lischi,1959)一书中,颓废主义的概念被特别运用于斯韦沃的作品。具体见pp. 27—38。

125. 卡尔罗·萨利纳里,《意大利文学中的幻想与意识》,第 4 版(Milan: Feltrinelli,1969),pp. 9—10。在路易吉·皮兰德娄的小说中分析了颓废主义的“危机意识”(“危机意识”,pp. 249—284)。

媚俗艺术

1. 弗兰克·维德金德,《全集》(Munich: Georg Müller,1924),卷 9,p. 210。

2. 哈罗德·罗森伯格,《新艺术的传统》,第二版(New York: McGraw-Hill, 1965),P. 268。
3. 阿历克斯·德·托克维尔,《美国的民主》,亨利·里夫英译(New York: Schocken Books, 1961),卷 2, pp. 59—60。
4. 同上, pp. 60—61。
5. T.W. 阿多诺,"凡伯伦对于文化的攻击",《哲学与社会科学研究》9 (1941):401。
6. 在其得到广泛讨论的《词语的炼金术》中,兰波宣称:"我喜欢蠢笨的绘画、门板、舞台布景、马戏团幕景、标语、通俗版画、老派文学、教会拉丁文、拼写糟糕的色情书籍、祖母辈的小说、童话、孩子们的小人书、老歌剧、可笑的叠歌、稚拙的韵律。"(《全集》,华莱士·富利译, Chicago: The University of Chicago Press, 1970, p. 193)。
7. 苏珊·桑塔格,《反对解释》(New York: Dell, 1969), p. 293。
8. 希尔顿·克雷默,"七十年代芝加哥的新艺术:视觉狂潮和坎普感受力",《纽约时报》,1974 年 7 月 14 日,第 2 帖, p. 19。
9. 见"赫尔曼·布罗赫论'媚俗艺术'问题",《当代观念》(Florence: Vallecchi, 1968), pp. 47ff。
10. 同上, p. 48。
11. 拉蒙·戈麦斯·德·拉·塞尔纳,《媚俗艺术及其他论文》(Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943)。pp. 7—45。
12. 路德维希·吉茨,《媚俗艺术现象学》(Heidelberg: Rothe, 1960), p. 21。对
352 诸如此类"媚俗艺术"起源假设的讨论,以及对它的各种意义的讨论,见曼弗雷德·杜尔查克的文章"媚俗艺术——它的不同侧面",《德语课》, 19, 1971, 1, pp. 95—97;亦见约亨·舒尔特－萨塞,《启蒙时期对于消遣文学的批评》(Munich: Fink Verlag, 1971), pp. 136—138。有关颓废艺术研究的一般文献目录,见 H. 许林,《走向审美评价史:媚俗艺术研究论文目录》(Giessen, 1971)。
13. 吉尔伯特·海特,"媚俗艺术",见《牛津一职员》(New York: Oxford University Press, 1954), p. 211。
14. 这种区别十九世纪四十年代后期出现在德语中,并为一些人论及,其中

有H.E.霍尔图森的“论酸腐的媚俗艺术”，见他的《是与否》(Munich: Piper Verlag, 1954), pp. 240—248。

15. 《美国的民主》，2, pp. 70—71。
16. 同上，p. 72。
17. 赫尔曼·布罗赫，“媚俗艺术问题札记”，见《媚俗艺术：坏趣味的世界》，吉洛·多尔富雷斯编(New York: University Books, 1969), p. 62。
18. 同上，p. 73。
19. 在“比较的方法：社会学与文学研究”研讨会上的发言，发表于《比较文学与一般文学年刊》23(1974): 18。
20. T. W. 阿多诺，《美学理论》(Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1970), pp. 355ff。
21. 参见“文化工业：作为大众欺骗的启蒙”，马克斯·霍克海默和泰奥多尔·W. 阿多诺，《启蒙辩证法》(Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1969), pp. 128—176。约翰·卡明将该书翻译成英文(New York: Herder and Herder, 1972)。完整的法兰克福学派历史概观见马丁·杰全面而敏锐的著作，《辩正的想像：法兰克福学派与社会研究所史，1923—1950》(London: Heinemann Educational Books, 1973)。同大众文化特别相关的是该书的第6章，“美学理论和大众文化批评”，pp. 173—218。
22. 阿多诺，“论流行音乐”，《哲学与社会科学研究》9(1941): 38。霍克海默在“艺术与大众文化”一文中提出了类似的观点，这篇文章最初发表在《哲学与社会科学研究》的同一期上。霍克海默坚持强调流行音乐所特有的虚假内容：“给予艺术消遣以严肃性的，是个人与社会的对立，以及私人存在与社会存在的对立，它们已经过时了。那些接管了艺术遗产的所谓娱乐，今日无非是流行的强壮剂，就像游泳和足球。流行程度不再 353
同艺术作品的具体内容或真理有关系。在民主国家，最终的决定不再出自受教育者，而是出自娱乐工业……对极权国家来说，最终的决定出自直接或间接宣传的掌管者，而宣传在本性上是不关心真理的。艺术家在自由市场上的竞争——在这种竞争中成功取决于受教育者——已变成了争取掌权者支持的竞赛……”引自M.霍克海默，《批判理论》，M. J. 奥康内尔译(New York: Herder and Herder, 1972), pp. 289—290。
23. “论流行音乐”，同上。

24. 德怀特·麦克唐纳,"大众文化理论",见《大众文化》,伯纳德·罗森伯格和戴维·曼宁·怀特编(New York: Free Press,1964),p.66。这篇文章最早发表在《第欧根尼》(1953年夏季号),后被修订扩充为"大众崇拜与中产阶级崇拜"——见《违背美国人的意愿》(New York: Random House, 1962),pp.3—79。我仍然偏爱较早的版本,因为它的直接性和所产生的更大影响。

25. 亚伯拉罕·A.莫莱斯,《媚俗艺术:幸福的艺术》(Paris:Mame,1971)。

26. 麦克唐纳,p.60。

27. 莫莱斯,pp.29—36。

28. 阿尔温·托夫勒,《文化消费者:美国的艺术与富裕的研究》(New York: St. Martin's Press,1964),pp.163ff。作者的态度可以用下述论断概括:"对通用汽车公司有益的可想而知对艺术也是有益的。"(p.108)他在文化消费、所消费文化产品的品质和富裕之间建立起直接的联系。仅就数量上看,美国的文化消费不仅是财富的指数,在作者看来,它还是文化进步的指数(作者接受了"文化爆炸"的概念)。出于他相当不成熟的经济观点,托夫勒拒不接受趣味标准随着大众文化的兴起而逐步堕落的精英主义观点,并主张"高雅文化"在我们时代前所未有地繁荣。当然,他没有意识到,高雅文化正如通俗文化一样可以被媚俗艺术利用,而且两者如今在相当程度上都受到大规模生产和大规模发行的规律的支配。

29. 珍妮·夏普,"它是新的,它是不同的,它一直存在",《Ark 41》(皇家艺术学院学刊,伦敦),1967,pp.24—25。

354 30. 罗杰·弗莱,《视觉与幻象》(London:Chatto and Windus,1920),pp.44—45。

31. 多尔富雷斯,p.31。

32. 罗森伯格,p.266。

33. 《被剥制的猫头鹰》(London:Dent,1930)主要涉及在杰出诗人作品中可以找到的这类坏诗的实例。作者在前言中解释说:"有坏诗和好的坏诗……好的坏诗是合乎语法的,它是根据规则构成的,它的节奏、音韵和格律无可挑剔……坏的好诗具有一种神秘超凡的美,就出乎人们的意料而言,这种美同好诗的美足可颉颃……坏的好诗……可爱得要命。"

(pp. VIII—X)尽管作者没有使用媚俗艺术一词,他们提供给读者的却是杰出的诗的媚俗艺术,这首先由它们的故作伤感和"那种使得维克多·雨果的小修辞变得如此拙劣可笑的炫耀卖弄与哼哼唧唧"(XIII)决定了。"好的坏诗"的其他典型特征是"所有那些与想像力的贫乏、多愁善感、陈腐、无诗意、浮华风格以及波利先生所谓的'rockcockyo'相伴随的事物;诗才的缺血、便秘或梗阻;不能掌握灵感的钥匙……"(XIII)作为作者所谓"好的坏诗"之一例——浪漫媚俗艺术的优美实例——我们可以引用华兹华斯的一首十四行诗,诗集的标题即由之而来:

被剥制的猫头鹰

(出自朱斯伯里小姐的描绘,写的是她长期卧病在床时,从那激发出这首十四行诗的无生气物品中所获得的快乐。——W. W.)

当安娜的同辈与儿时玩伴,
漫步于自由、山野与河畔;
或随音乐在节日的画舫上荡漾;
勒住骄傲的骏马,或尽情欢舞;
她的命运是郁郁独卧绣榻——
直至她的守护天使,为某种力能
愈加急迫地呼唤,将舒展双翼,
而朋友们绝少抬起凝滞的头颅。
然而,得助于天才——不倦的慰藉者,
一个被剥制的猫头鹰的出现
于她可以欺瞒时间;将她的幻想
送至青藤古堡与皓月夜空,
虽他不能树一毛羽,发一嗥鸣,
亦不能以飘荡之雾掩其圆睁双眼。
(While Anna's peers and early playmates tread,
In freedom, mountain-turf and river's marge;

Or float with music in the festal barge;
Rein the proud steed, or through the dance are led;
Her doom it is to press a weary bed—
Till oft her guardian Angel, to some charge
More urgent called, will stretch his wings at large,
And friends too rarely prop the languid head.
Yet, helped by Genius—untired Comforter,
The presence even of a stuffed Owl for her
Can cheat time; sending her fancy out
To ivied castles and to moonlight skies,
Though he can neither stir a plume, nor shout;
Nor veil, with restless film, his staring eyes.)

34. 瓦尔特·基利,《德国媚俗艺术:一种案例研究》(Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht,1962)。

35. 有关先锋派有意运用媚俗艺术的更详细讨论,见多尔富雷斯《媚俗艺术》
355 的"结论",pp.291ff;亦见阿洛尔多·德·坎波斯,"先锋派与媚俗艺术",《一种没有可能前景的艺术》,第 2 版(São Paulo: Editôra Perspectiva, 1972),pp.193—201。

36. 格林伯格的"先锋派与媚俗艺术",最初发表于《党人评论》VI,5(1939 年秋季号),收入他的《艺术与文化》(Boston: Beacon Press, 1965), pp.3—21。

37. 多尔富雷斯,p.30。

38. 麦克唐纳,p.66。

39. 《莱斯利·菲德勒文选》(New York: Stein and Day,1971),卷 2,p.404。

40. 莫莱斯,p.74。

41. 多尔富雷斯,p.63。

42. 翁贝尔托·埃科,见《启示的与从属的》(Milan: Bompiani, 1965), pp.67—132。

43. 理查德·埃根特尔,《亵渎基督》,《媚俗艺术与基督教生活》的英文版(Chicago: Franciscan Herlad Press,1967),p.75。宗教媚俗艺术的"恶魔特

性"这一主题并不新鲜。亚历山大·辛格里亚为罗马天主教的正统派说话，并把宗教艺术在现代堕落的主要原因归于宗教改革运动，在《神圣艺术的堕落》(Lausanne:Les Cahiers Vaudois,1917)一书中他写道："我们最终来谈谈恶魔行为的另一种方式：我要说是梦幻。存在着某种真正恶魔般的艺术，它笨拙地模仿着美。这种艺术以花哨、各种诗意的外表以及光滑的材料赢得了全部公众的赞同。对于那些不够敏感、缺乏训练、不仔细、懒散的眼睛，这种光滑的材料掩盖了生活、智慧和美的完全阙如。"(p.45)尽管他没有使用媚俗艺术一词，辛格里亚也许是首先以著书的方式探讨这一主题的作者。他的"堕落"概念完全与媚俗艺术同义，他所认为的宗教艺术衰朽的原因(道德原因如厌烦、懒惰、说谎，和历史原因如宗教改革、法国革命和世俗主义、浪漫主义和工业主义的兴起)也导向必然的结论，即他所说的"堕落"是一种特定的现代现象。现代性和媚俗艺术之间的关系又一次得到证实。辛格里亚的书1930年重印时加上了保罗·克洛代尔的序言(Paris:L'Art Catholique)。

论后现代主义

1. 见杰拉尔德·格拉夫，"后现代突破的神话"，《文学反对其自身》(Chicago: University of Chicago Press,1979),pp. 31—62。 356
2. 见查尔斯·纽曼，《后现代氛围：通货膨胀时代的虚构行为》，杰拉尔德·格拉夫作序(Evanston:Northwestern University Press,1985)。
3. 克劳德·罗森最近评论约翰·阿什伯里的文章，"一位后现代运动场上的诗人"，发表于《泰晤士报文学副刊》，1986年7月4日，p.724。
4. 贾雷尔对洛威尔《威尔利勋爵的城堡》的评论，最初发表于1946年，重印在兰德尔·贾雷尔的《诗歌与时代》(New York:Knopf,1953)中。引文见p.216。在他的《后现代美国诗歌》(Urbana:University of Illinois Press, 1980)中，哲罗姆·马扎罗强调贾雷尔是"美国诗歌方面后现代一词"的率先使用者，并指出两年后在1948年，"约翰·贝里曼使用了同一术语……并援引贾雷尔为其滥觞"(p.viii)。
5. 萨默维尔节缩本的阿诺德·汤因比《历史研究》1—6卷由牛津大学出版社

出版于 1946 年。我使用了戴尔版(New York: Dell, 1965)。在"西方 I"(黑暗时代)、"西方 II"(中世纪)和"西方 III"(现代,1475—1875)之后,"后现代"作为西方历史的第四个重要时期出现。(p. 57)

6. 查尔斯·奥尔森,《散文补编》,乔治·F. 巴特里克编(Bolinas: Four Seasons Foundation, 1974), p. 40。完整的段落是:"我是一个黎明考古学家。我发现对当前工作有影响的写作行为是(1)自荷马上溯,而不是往下;和(2)自麦尔维尔以降,特别是他本人、陀斯妥耶夫斯基、兰波和劳伦斯。这是些打破魔咒、投射出我们所是和我们所在的现代人。他们把人往前推向后现代、后人本主义、后历史、即时生活和"美好事物"。

7. 有关"后"词汇更详细的清单出自一位代表性批评家,莱斯利·菲德勒,见本书 p. 137。

8. 关于新诺斯替教和其他六十年代典型的思想潮流,见伊哈布·哈桑,《超批评:时代七思》(Urbana : University of Illinois Press, 1975)。

9. 关于后现代主义一词早期阶段的详细历史,见米夏埃尔·克勒,"后现代主义:观念史概要",《美国研究》22, no. 1(1977): 8—17。更近更全面的文化历史综述见伊哈布·哈桑《俄尔浦斯的肢解》第 2 版(Madison: University of Wisconsin Press, 1982)中的"1982 年后记:走近后现代主义概念", pp. 259—271。迄今为止,对后现代主义作为术语的历程作出最全面考察的是汉斯·伯顿斯,"后现代世界观及其与现代主义的关系",见《走近后现
357 代主义》,杜威·W. 佛克马和汉斯·伯顿斯编(Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1986) pp. 9—51。

10. 斯蒂芬·图尔明,"对现实的解释:现代与后现代科学中的批评",见《解释的政治学》,W. J. T. 米切尔编(Chicago: University of Chicago Press, 1983), pp. 99—117。

11. 伊利亚·普里高津与伊莎贝拉·斯滕格斯,《从混乱到有序:人与自然新的对话》,阿尔温·托夫勒作序(New York: Bantam Books, 1984)。莫诺的引用及对其意义的评论见 pp. 3—4 和 84。

12. 同上, p. 292。

13. 见理查德·罗蒂,《哲学与自然之镜》(Princeton: Pricenton University Press, 1979),尤其是第 7 章"从认识论到阐释学", pp. 315—316。

14. 在美国认为后现代主义可上溯至海德格尔的观点为威廉·W.斯潘诺斯和理查德·帕尔默所支持。特别见《马丁·海德格尔与文学问题:走向后现代文学阐释学》,威廉·W.斯潘诺斯编(Bloomington:Indiana University Press,1979)。理查德·帕尔默为该文集写的文章"海德格尔的后现代性"可视为后现代主义问题上此种态度的纲领,pp. 71—92。

15. 引自瓦蒂莫"瓶、网、真理、革命、恐怖主义、哲学"的英译文,《丹佛季刊》16,no.4(1982年冬季号):26—27。瓦蒂莫有关哲学后现代主义的主要观点见他的《关于主体:尼采、海德格尔与阐释学》(Milan:Feltrinelli,1981),和《现代性的终结:后现代文化中的虚无与阐释学》(Milan:Garzanti,1985)。有关"弱思想"的论争由《弱思想》发动,该书为贾尼·瓦蒂莫和彼尔·阿尔多·罗瓦蒂所编(Milan:Garzanti,1983)。有关意大利后现代主义的有益讨论,见斯迪法诺·罗索,"后现代意大利:关于'理性危机'、'弱思想'和《玫瑰之名》的札记",见《后现代主义探索》,马泰·卡林内斯库与D.W.佛克马编(Amsterdam and Philadelphia:John Benjamins,即出)。

16. 于尔根·哈贝马斯,"现代性对后现代性",《新德国批评》22(1981年冬季号):14。

17. 同上,p.13。

18. 见于尔根·哈贝马斯,"问题与反问题",《哈贝马斯论现代性》,理查德·伯恩斯坦编(Cambridge,Mass:MIT Press,1985),p.196与p.229,n.6。哈贝马斯说,在把福科与德里达同魏玛共和国时期的"青年保守主义者"(阿诺尔德·盖伦、马丁·海德格尔、卡尔·施密特与恩斯特·云格尔)相比时,他想强调,"他们都从尼采那里获得了与现代性决裂的激进姿态,以 358
及对前现代能量的革命性更新,这种能量更新往往会远及于古代。同任何比较一样,这种比较也有其弱点,但在德国语境中,它确实表明了源出于尼采权威性的理智相似性,尽管双方有着对立的政治立场"(p.229)。另有一篇文章,"通向后现代性的法国路径:介乎性本能与一般经济学之间的巴塔耶",《新德国批评》33(1984年秋季号):p.79—102,在这篇文章中,哈贝马斯又一次指明尼采是某种有关现代性的话语的源头,这种话语在法国由巴塔耶肇端。同样源出于尼采这一点,也许可以解释巴塔

耶和海德格尔这样原本迥异其趣的思想家之间惊人的关联。哈贝马斯写道，他们都“致力于突破现代性的牢笼，突破已经在世界历史范围内取胜的西方理性主义。他们都想克服主体主义……在这方面两位思想家如此一致，以至于福科谈论巴塔耶越界(transgression)概念的话同样适用于后期海德格尔的超越概念，等等”。(pp. 80—81)

19. 让-弗朗索瓦·利奥塔，《后现代状况：关于知识的报告》，杰夫·班宁顿与布赖恩·马苏米英译(Minneapolis: University of Minnesota Press)。

20. 同上，pp. 18—37。亦见让-弗朗索瓦·利奥塔，《对孩子而言的后现代》(Paris: Galilée, 1986), pp. 37—42 和 45—46。

21. 利奥塔，《后现代》，p. 47。

22. 理查德·罗蒂，“哈贝马斯与利奥塔论后现代性”，《哈贝马斯论现代性》(见注 18), pp. 161—176。关于哈贝马斯在这一论争中的观点，见彼得·杜斯为其编选的哈贝马斯作品所写的前言，《自律与一致：访谈》(London: Verso, 1986), pp. 1—35。利奥塔在此被认为是尼采影响下法国后结构主义的典型代表。对于利奥塔-哈贝马斯的现代性与后现代性之争的另一新马克思主义描述，见阿尔布莱希特·魏尔默的文章“论现代主义与后现代主义的辩证法”，《国际实践》4, no. 4(1985 年 1 月): 337—361。

23. 新艺术两种策略——创新(innovation)与更新(renovation)——的问题是收在《创新/更新：人文科学新视角》一书中那些论文的核心主题，该书为伊哈布·哈桑和萨利·哈桑所编(Madison: University of Wisconsin Press, 1983)。特别见哈桑，“文化变化诸观念”，pp. 15—46。关于通过一种“对话多元主义”的视角重新发现过去，见拙文“从一到多：今日思想中的多元主义”，pp. 263—288。

359 24. 翁贝尔托·埃科，《〈玫瑰之名〉后记》(意大利文)，威廉·韦佛英译(New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984), pp. 66—67。

25. 见约翰·巴斯，《文学的耗尽与文学的充盈》(Northridge, Calif.: Lord John's Press, 1982)。

26. 居伊·斯卡皮塔，《不纯》(Paris: Grasset, 1985), p. 42。

27. 见拙文，“后现代主义与一些分期的悖论”，《走近后现代主义》(见注 9)，

p.249。

28. 伊哈布·哈桑,《俄尔浦斯的肢解》(见注9),p.266。

29. 罗伯特·文图里,《建筑中的复杂性与矛盾》,第2版(New York: Museum of Modern Art,1977);以及文图里与丹尼斯·斯科特、斯蒂芬·伊泽诺,《向拉斯维加斯学习》(Cambridge, Mass.: MIT Press,1972)。

30. 查尔斯·詹克斯,《后现代建筑的语言》(New York: Rizzoli,1977);《晚期现代建筑》(New York: Rizzoli,1980);《后现代古典主义:新的综合》(London: Academy Editions,1980);以及收有威廉·蔡特金一篇文章的《当代建筑》(London: Academy Editions,1982)。

31. 保罗·波尔托盖西等,《过去的在场:第一届国际建筑展——1980年威尼斯两年展》(London: Academy Editions,1980);波尔托盖西,《现代建筑之后》(意大利文),梅格·肖英译(New York: Rizzoli,1982),以及波尔托盖西,《后现代,后工业社会的建筑》(意大利文),艾伦·夏皮罗英译(New York: Rizzoli,1983)。

32. 海因里希·科尔茨,《后现代景象》(New York: Abeville Press,1985)。

33. 詹克斯,《当代建筑》(见注30),p.158。

34. 同上,p.111。

35. 同上,p.12。

36. 翁贝尔托·埃科,《〈玫瑰之名〉后记》(见注24),p.71。

37. 同上,p.54。

38. 同上,p.64。

39. 琳达·哈琴,《戏拟理论:二十世纪艺术形式的教导》(New York and London: Methuen,1985)。这本书根据文本间的戏拟性双重编码探讨了后现代主义的问题。有关哈琴戏拟理论更详细的讨论,见我的评论文章“戏拟与文本性”,《符号学》即发。

40. 居伊·斯卡皮塔(见注26)把后现代主义的“过度编码”同作为某些先锋派特征的极少主义编码相对立。但他的这种对立并不如看起来的那么 360
尖锐,因为他认为,后现代主义之所以从先锋派中成功地解放出来,不是通过“拒斥、反动,而是通过延伸、拓展、夸张、过度编码——不是通过否定先锋主义已引入的东西,而是通过把它吸纳进不那么极少主义的后现

代主义程式”。(p.187)

41. 詹克斯,《当代建筑》(见注 30),p.16。
42. 关于后现代主义使用中的“现实主义”(或我所谓的“戏剧”)谬误,见拙文“后现代主义:模仿和戏剧谬误”,《后现代主义探索》(见注 15)。有关社会科学中“现实主义幻象”的更一般探讨,见雷蒙·布顿,《无序之地》(Paris:Presses Universitaires de France,1984),pp.229—238。
43. 克莱门特·格林伯格,“现代主义绘画”,见《新艺术:批评文集》,格雷戈里·伯特科克编(New York:Dutton,1966),pp.100—110。
44. 克莱门特·格林伯格,《‘后现代’的概念》,1980 年悉尼大学第四届威廉·多贝尔爵士纪念讲座讲稿(Syndey:Bloxham and Chambers,1980),p.12。
45. 同上,p.11。
46. 同上,p.14。
47. 希尔顿·克雷默,“八十年代的后现代艺术与文化”,《新标准》1,no.1(1982):36—42。作为《新标准》的编辑,克雷默把维护现代主义和全面拒绝后现代主义变成了该刊的一般方针。
48. 弗雷德里克·詹姆逊,《攻击的寓言:温德姆·刘易斯,作为法西斯主义者的现代主义者》(Berkeley:University of California Press,1979)。有关詹姆逊现代主义政治学立场的更详细讨论,见拙文“现代主义与意识形态”,《现代主义:挑战与展望》,莫尼克·切弗多尔、里卡尔多·基尼奥内斯与阿尔伯特·瓦赫特尔编(Urbana:University of Illinois Press,1986),pp.79—94。
49. 弗雷德里克·詹姆逊,“后现代主义与消费社会”,见《反美学:后现代文化论文集》,哈尔·福斯特(Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983), pp.124—125。
50. 同上,p.125。
51. 同上。在更近的一篇文章中,詹姆逊讨论了詹克斯、利奥塔、哈贝马斯与希尔顿·克雷默等人对后现代主义的态度,并按意识形态的正负对它们进行了分类,“后现代主义的政治学:后现代论争中的意识形态立场”,《新德国批评》33(1984 年秋季号):53—65。他似乎暗示,后现代主义之区别于现代主义,是靠它的“通俗主义”(populism),是靠它整合大众或通

俗的元素"从而使得我们较早的批评和评价范畴(恰恰建基于现代主义 361
与大众文化的激剧分化)不再起作用";但他最后说,如果情况确实如此,"那么至少有可能的是,各种后现代主义辩白和宣言中的种种'通俗主义'面具与姿态,实际上只是一种(肯定很重大的)文化转型的征象,在这种转型中,原先通常被贬斥的大众或商业文化被接纳进一种扩展了的文化的领域"(p.65)——这是在重申早先矛盾的、说到底是否定性的立场。

52. 玛乔丽·珀洛芙,《不确定性的诗学:从兰波到凯奇》(Pricenton:Pricenton University Press,1981),p.4。

53. 同上,"不真实的城市",pp.3—44。

54. 弗拉基米尔·纳博科夫,《阿达》(New York:Mcgraw-Hill,1969),pp.262—263。

55. 克里斯托弗·巴特勒《守灵之后:一篇关于当代先锋派的论文》(Oxford:Clarendon Press,1980),p.39。联系后现代主义概念同虚构与元虚构的关系而对它进行的杰出理论探讨,见克丽斯汀·布鲁克-罗斯的《非实在的修辞》(Cambridge:Cambridge University Press,1981),特别是"外向内爆"(Eximplosions)一章,pp.339—363。

56. 见《赞同的视域:现代主义、后现代主义与反讽想像力》(Baltimore:John Hopkins University Press,1981),艾伦·怀尔德明确将贝克特排斥在后现代主义之外,从不把博尔赫斯或纳博科夫放在后现代反讽的语境中加以考虑,而差不多完全从英美作家中选取范例。基于怀尔德所选择的范例,人们完全可以得出结论说,现代主义大体上是一个英国事件(E.M.福斯特和克里斯托弗·伊谢伍德是典型的现代主义者),后现代主义大体上是一个美国事件。

57. 贝克特式的"失败美学"是一个明显自相矛盾的概念,它得到一些人富有创见的探讨,其中有休·肯纳的《萨缪尔·贝克特》(Berkely:University of California Press,1968)。肯纳评论了贝克特在1957年的一个重要说法("乔伊斯知道得越多就能做得越多。作为一个艺术家他正趋近于全知和全能。我是带着无能和无知工作。我不认为无能在过去已得到充分利用。"),他提出了一种富有启发力的隐喻性对比,即"杂技演员"型(娴熟地利用能力的人)和"小丑"型(娴熟地利用无能的人)之间的对比。肯

纳指出，小丑表现的是“他不具备走钢丝的能力……他并不模仿杂技演员；很明显他做不到；他提供给我们的直接就是他的无能，这是一种复杂
362 的艺术形式。(pp. 33—34)

58. 在他机智的评论作品《这不是一支烟斗》中，米歇尔·福科从马格丽特的画中读出了一些典型的后现代悖论(无限后退的那种)，该书由詹姆斯·哈克尼斯英译(Berkeley: University of California Press, 1982)。面对马格丽特的画，福科写道，你刚想确定“‘这是一支烟斗’，却马上会修正自己，并踌躇不决，‘这不是一支烟斗，而是一支烟斗的素描’，‘这不是一支烟斗，而是一个说这不是一支烟斗的句子’，‘在“这不是一支烟斗”这个句子中，“这”不是一支烟斗：绘画，写出来的句子，一支烟斗的素描——这一切都不是一支烟斗’”。(p. 30)
59. D. W. 佛克马，《文学史、现代主义和后现代主义》(Amsterdam: John Benjamins, 1984)；以及“后现代主义文本的语义和句法结构”，《走近后现代主义》(见注 9)，pp. 81—98。
60. 佛克马，《文学史、现代主义和后现代主义》，p. 14。
61. 布赖恩·麦克黑尔，“从现代主义向后现代主义写作主因的转变”，见《走近后现代主义》(见注 9)，p. 75。
62. 同上，p. 58。
63. 同上，p. 60。
64. 同上。
65. 同上，p. 74。
66. 埃尔鲁德·伊卜希，“从假设到修正：作为后现代主义话语一种成分的反驳”，见《走近后现代主义》(见注 9)，pp. 119—133。
67. 同上，p. 122。
68. 布赖恩·T. 菲奇，《贝克特三部曲的维度、结构和文本性》(Paris: Lettres Modernes—Minard, 1977)，p. 92。
69. 萨缪尔·贝克特，《莫洛伊》，帕特里克·保尔斯与作者英译(New York: Grove Press, 1955)，p. 48。
70. 萨缪尔·贝克特，《叫不出名字的人》，作者英译(New York: Grove Press, 1958)，p. 79。

71. 弗里德里希·尼采,《〈道德谱系学〉与〈看哪,这人〉》,瓦尔特·考夫曼与R.J.霍林德尔英译(New York: Vintage,1969),p.80。

72. 马克斯·韦伯,《新教伦理与资本主义精神》,塔尔科特·帕森斯英译(London: Unwin,1985),pp.47—48。 363

人 名 索 引*

* 中译名之后的页码为原文页码,亦即中译本的边码。——译注

主要参考书目

现代性/现代主义

彼得·阿克罗伊德,《新文化札记:关于现代主义的一篇论文》。

Ackroyd, Peter. *Notes for a New Culture: An Essay on Modernism*. New York: Barnes and Noble, 1976.

泰奥多尔·W.阿多诺,《现代音乐哲学》(德)。G.米切尔和韦斯利·V.布卢姆斯特英译。

Adorno, Theodor W. *Philosophy of Modern Music* (in German). Translated by G. Mitchell and Wesley V. Blomster. New York: Seabury Press, 1973.

罗伯特·罗兰德·安德森,《西班牙语美洲现代主义:书目选》。

Anderson, Robert Roland. *Spanish American Modernism: A Selected Bibliography*. Tucson: University of Arizona Press, 1970.

雷蒙·阿隆,《进步与幻象:现代社会辩证法》。

Aron, Raymond. *Progress and Disillusion: The Dialectics of Modern Society*. New York: Praeger, 1968.

H.巴隆,"作为文艺复兴研究中一个问题的古今之争",《观念史杂志》20(1959)。

Baron, H. "The 'Querelle' of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship." *Journal of the History of Ideas* 20 (1959): 3—22.

雅克·巴赞,《古典的、浪漫的和现代的》,修订第2版。

Barzun, Jacques. *Classic, Romantic, and Modern*. 2d rev. ed. Boston: Little,

Brown, 1961.

夏尔·博杜安,《现代性的神话》,伯纳德·迈阿尔英译。

Baudouin, Charles. *The Myth of Modernity*. Translated by Bernard Miall. London: Allen and Unwin, 1950.

让·鲍德里亚,"现代性",《通用百科全书》,卷 11。

Baudrillard, Jean. "Modernité." *Encyclopaedia Universalis*, vol. 11, pp. 139—141. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1974.

莫里斯·毕比,"导论:现代主义是什么",《从现代主义到后现代主义》,《现代文学杂志》3, no. 5 (1974 年 7 月)。

Beebe, Maurice. "Introduction: What Modernism Was." *From Modernism to Post-Modernism*. Issue of *Journal of Modern Literature* 3, no. 5 (July 1974): 1065—1084. 丹尼尔·贝尔,《资本主义文化的矛盾》。

Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1976.

彼得·伯杰,布丽奇特·伯杰和汉斯菲尔德·凯尔纳,《无归的心灵:现代化与意识》。

Berger, Peter L., Brigitte Berger, and Hansfried Kellner. *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*. New York: Vintage Books, 1974.

《面对现代性》。

Berger, Peter L. *Facing Up to Modernity*. New York: Basic Books, 1977.

《异端的律令》。

The Heretical Imperative. Garden City, N. Y.: Anchor Press/Doubleday, 1979.

伯纳德·伯冈兹编,《革新:艺术与观念文集》。

Bergonzi, Bernard, ed. *Innovations: Essays on Art and Ideas*. London: Macmillan, 1968.

马歇尔·伯曼,《所有坚固者皆化为飞烟:现代性体验》。

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982.

恩斯特·布洛赫,《未来哲学》(德),约翰·卡明英译。

Bloch, Ernst. *A Philosophy of the Future* (in German). Translated by John Cumming. New York: Herder and Herder, 1970.

马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰编,《现代主义:1890—1930》

Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, eds. *Modernism: 1890—1930*. New York: Penguin Books, 1976.

奥古斯特·布克,"古今之争在中世纪和文艺复兴时期的前史",《罗马语区的人文主义传统》。

Buck, August. "Aus der Vorgeschichte der 'Querelle des Anciens et des Modernes' in Mittelalter und Renaissance." *Die humanistische Tradition in der Romania*, pp. 75—91. Bad Homburg: Gehlen, 1968.

《文艺复兴与巴洛克时期意大利自我认知中的古今之争》

Die "Querelle des Anciens et des Modernes" im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks. Wiesbaden: F. Steiner, 1973.

J.B.伯里,《进步的概念:对其起源与成长的探询》,查尔斯·A.比尔德作序。

Bury, J. B. *The Idea of Progress: An Inquiry into Its Origin and Growth*. Introduction by Charles A. Beard. New York: Dover Publications, 1955.

马泰·卡林内斯库,"阐释学或诗学",《宗教杂志》59, 1 (1979)。

Calinescu, Matei. "Hermeneutics or Poetics." *Journal of Religion* 59, 1 (1979): 1—17.

"马克思主义作为一件艺术品:法国对马克思的后结构主义解读",《斯坦福法国评论》3, no.1 (1979)。

"Marxism as a Work of Art: Poststructuralist Readings of Marx in France." *Stanford French Review* 3, no.1 (1979): 123—135.

"文学与政治",见J.P.巴里切利和J.吉巴尔迪编,《文学关联》。

"Literature and Politics." In J. P. Barricelli and J. Gibaldi, eds. *Interrelations of Literature*, pp. 123—150. New York: M. L. A., 1982.

"二十世纪思想中的'人的终结'",见绍尔·弗里德伦德尔、利奥·马克斯、杰拉尔德·霍尔顿和尤金·斯科尔尼科夫编,《天启景象:终结或再生?》。

"The 'End of Man' in Twentieth-Century Thought." In Saul Friedländer, Leo Marx, Gerald Holton, Eugene Skolnikoff, eds., *Visions of Apocalypse: End or Rebirth?* pp. 171—196. New York: Holmes and Meier, 1985.

"现代主义与意识形态",见莫尼克·切弗多尔、里卡尔多·基尼奥内斯和阿尔伯特·瓦赫特尔编,《现代主义:挑战与前景》。

"Modernism and Ideology." In Monique Chefdor, Ricardo Quinones, and Albert Wachtel, eds., *Modernism: Challenges and Perspectives*, pp. 79—94. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

奥梅罗·卡斯蒂略编,《关于现代主义的批评研究》。

Castillo, Homero, ed. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

莫尼克·切弗多尔、里卡尔多·基尼奥内斯和阿尔伯特·瓦赫特尔编,《现代主义:挑战与前景》。

Chefdor, Monique, Ricardo Quinones, and Albert Wachtel, eds. *Modernism: Challenges and Perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

M.-D.谢努,"关于中世纪哲学词典学的札记:古代、现代",《哲学与神学科学评论》17 (1928)。

Chenu, M. D. "Notes de lexicographie philosophique médiévale: Antiqui, moderni." *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 17 (1928): 82—94.

约瑟夫·基亚里,《现代主义美学》。

Chiari, Joseph. *The Aesthetics of Modernism*. London: Vision Press, 1970.

诺曼·科恩,《千禧追求:中世纪革命的千禧主义者和神秘的无政府主义者》,修订扩充版。

Cohn, Norman. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millennarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. Rev. and expanded ed. London: Maurice Temple Smith, 1970.

西里尔·康诺利,《现代运动》。

Connolly, Cyril. *The Modern Movement*. London: André Deutsch, Hamish Hamilton, 1965.

安东尼·克罗宁,《现代性的一个问题》。

Cronin, Anthony. *A Question of Modernity*. London: Secker and Warburg, 1966.

恩斯特·罗伯特·柯蒂乌斯,《欧洲文学与拉丁中世纪》(德),威拉德·R.特拉斯克英译。

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages* (in German). Translated by Willard R. Trask. New York: Harper and Row, 1963.

戴维斯·阿里斯代尔,《注释本现代主义核心书目》。

Davis, Alistair. *An Annotated Critical Bibliography of Modernism*. Totowa, N.J.: Barnes and Noble, 1982.

内德·J.戴维逊,《西班牙语批评中的现代主义概念》。

Davison, Ned. J. *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*. *Boulder*, Co.: Pruett Press, 1966.

米歇尔·戴高丹与乔治·雷雅尔编,《现代性》,《二十世纪笔记》特刊,no.5。

Décaudin, Michel, and Georges Raillard, eds. *La Modernité*. *Special issue of Cahiers du 20e siècle*, no.5. Paris: Klincksieck, 1975.

路德维希·埃德尔斯坦,《古典时代的进步概念》。

Edelstein, Ludvig. *The Idea of Progress in Classical Antiquity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967.

米尔恰·埃里亚德,《永恒回归的神话》(法)。威拉德·R.特拉斯克英译。

Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return* (in French). Translated by Willard R. Trask. New York: Pantheon Books, 1965.

理查德·埃尔曼和小查尔斯·费德尔森编,《现代传统:现代文学的背景》。

Ellmann, Richard, and Charles Feidelson, Jr., eds. *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 1965.

瓦尔特·弗洛因德,《中世纪的现代和其他时间概念》。

Freund, Walter. *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*. Köln: Böhlau Verlag, 1957.

彼得·福克纳,《现代主义》。

Faulkner, Peter. *Modernism*. London: Methuen, 1977.

诺斯洛普·弗莱,《现代世纪》(特别是第2章,"改进了的双目镜")。

Frye, Northrop. *The Modern Century*. Toronto: Oxford University Press, 1967. (Esp. chap.2, "Improved Binoculars, "pp.50—86.)

苏兹·加布里克,《现代主义失败了吗?》。

Gablik, Suzi. *Has Modernism Failed*? New York: Thames and Hudson, 1984.

J.德·盖兰,"侏儒与巨人",《中世纪拉丁文献档案》18 (1945)。

Ghellinck, J. de. "Nani et gigantes." *Archivum Latinitatis medii aevi* 18 (1945): 25—29.

艾蒂安·吉尔森,"作为'现代世纪'的中世纪",见韦多雷·布兰卡编《中世纪的观念、历史、神话与形象》。

Gilson, Etienne. "Le Moyen Age comme 'saeculum modernum.'" In *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, edited by Vittore Branca. Florence: Sansoni, 1973.

艾萨克·戈尔德伯格,"'现代主义的'更新",《西班牙语美洲文学研究》。

Goldberg, Isaac. "The 'Modernista' Renovation." *Studies in Spanish American Literature*, pp.1—3. New York: Brentano's, 1920.

伊丽莎白·葛斯曼,《中世纪的古代与现代:一部定位史》

Gössmann, Elisabeth. *Antiqui und Moderni im Mittelalter: Eine geschichtliche Standortbestimmung*. Munich: Schöningh, 1974.

克莱门特·格林伯格,《艺术与文化》。

Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1965.

《现代主义绘画》,见格雷戈里·伯特科克编,《新艺术:批评文集》。

"Modernist Painting." In Gregory Battcock, ed., *The New Art: A Critical Anthology*, pp.100—110. New York: Dutton, 1966.

里卡尔多·古利翁,《现代主义的各种方向》,第2版。

Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. 2d ed. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

福斯特·盖耶,"我们才是古代人",《现代语言随笔》36 (1921)。

Guyer, Foster E. "'C'est nous qui sommes les anciens.'" *Modern Language*

Notes 36 (1921): 257—64.

"巨人肩膀上的侏儒",《现代语言随笔》45 (1930)。

"The Dwarf on the Giant's Shoulders." *Modern Language Notes* 45 (1930): 398—402.

于尔根·哈贝马斯,"恩斯特·布洛赫:一个马克思主义的浪漫派",《杂拌》10—11 (1969 年秋—1970 年冬)。

Habermas, Jürgen, "Ernst Bloch—A Marxist Romantic." *Salmagundi* 10—11 (Fall 1969—Winter 1970): 311—325.

《哈贝马斯论现代性》,理查德·伯恩斯坦编。

Habermas on Modernity. Edited by Richard Bernstein. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

马克斯·恩里克斯·乌雷尼亚,《现代主义简史》,第 2 版。

Henríquez Urena, Max. *Breve historia del modernismo*. 2d ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1962.

欧文·豪编,《文学现代主义》,

Howe, Irving, ed. *Literary Modernism*. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1967.

《新艺术的衰落》。

The Decline of the New. New York: Harcourt, Brace and World, 1970.

H. R. 姚斯,摹本版夏尔·佩罗《科学与艺术方面的古今比较》序言。

Jauss, H. R. Introduction to the facsimile edition of Charles Perrault's *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, pp. 8—64. Munich: Eidos, 1964.

埃都瓦尔·若诺,"站在巨人肩膀上的侏儒:试解沙特尔的贝尔纳",《动物园》5, no. 2 (1967 年 10 月)。

Jeauneau, Edouard. "Nani gigantum humeris incidentes: Essai d'interprétation de Bernard des Chartres." *Vivarium* 5, no. 2 (November 1967): 79—99.

胡安·拉蒙·希梅内斯,《现代主义:讲课笔记》,里卡尔多·古利翁与欧亨尼奥·费尔南德斯·门德斯编。

Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo: Notas de un curso*. Edited by Ricardo

Gullón and Eugenio Fernandez Méndez. Madrid: Aguilar, 1962.

弗里德里克·卡尔,《现代与现代主义:艺术家的霸权,1885—1925》。

Karl, Frederick. *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist, 1885—1925*. New York: Atheneum, 1985.

休·肯纳,《庞德时代》。

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.

弗兰克·克默德,《现代论文集》。

Kermode, Frank. *Modern Essays*. London: Collins, Fontana Books, 1971.

罗伯特·基利编,《现代主义再思考》。

Kiely, Robert, ed. *Modernism Reconsidered*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

雷蒙德·克利巴恩斯基,"站在巨人的肩膀上",《艾西斯》26 (1936)。

Klibansky, Raymond. "Standing on the Shoulders of Giants." *Isis* 26 (1936): 147—149.

莱谢克·科拉科夫斯基,"无尽实验中的现代性",《遭遇》66 (1986 年 3 月)。

Kolakowski, Leszek. "Modernity on Endless Trial." *Encounter* 66 (March 1986): 8—12.

维尔纳·克劳斯与汉斯·科尔滕编,《十八世纪文学论争中的古代与现代》。

Krauss, Werner, and Hans Kortum, eds. *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag, 1966.

约瑟夫·伍德·克鲁奇,《现代趋向》。

Krutch, Joseph Wood. *The Modern Temper*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1929.

《现代戏剧中的"现代主义":定义与估价》。

"Modernism" in Modern Drama: A Definition and an Estimate. Ithaca: Cornell University Press, 1953.

戴维·兰德斯,《时间中的革命:时钟与现代世界的形成》。

Landes, David S. *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

让·勒克莱尔,“中世纪早期的时间经验与对时间的阐释”,《中世纪文化研究》5 (1957)。

Leclercq, Jean. “Experience and Interpretation of Time in the Early Middle Ages.” *Studies in Medieval Culture* 5 (1975):9—19.

亨利·勒斐弗尔,《现代性导论:序曲》。

Lefebvre, Henri. *Introduction à la modernité: préludes*. Paris: Editions de Minuit, 1962.

雅克·勒·戈夫,“中世纪:教会的时代与商业的时代”,《年鉴:经济、社会与文明》15 (1960)。

Le Goff, Jacques. “Au Moyen Age: Temps de l'Eglise et temps du marchand.” *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 15 (1960): 417—433.

迈克尔·莱韦森,《现代主义谱系学:英语文学学说研究,1908—1922》。

Levenson, Michael H. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908—1922*. New York: Cambridge University Press, 1984.

哈里·列文,《现代人的记忆》。

Levin, Harry. *Memories of the Moderns*. New York: New Directions, 1980.

戴维·洛奇,《现代写作模式:隐喻、转喻与现代文学类型学》。

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

格奥尔格·卢卡奇,《我们时代的现实主义》(德),乔治·斯坦纳作序,约翰与尼克·曼德英译。

Lukacs, Georg. *Realism in Our Time* (in German). Preface by George Steiner. Translated by John and Necke Mander. New York: Harper and Row, 1964.

保罗·德·曼,《盲目与洞见》。

Man, Paul de. *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press, 1971.

贾钦托·马尔焦塔,《古今之争的意大利起源》。

Margiotta, Giacinto. *Le origini italiane de la Querelle des Anciens et des Modernes*. Rome: Studium, 1953.

阿德里安·马里诺,《现代、现代主义与现代性》。

Marino, Adrian. *Modern*, *modernism*, *modernitate*. Bucharest: Editura Univers, 1970.

"现代主义与现代性:若干语义辨析",《新赫利孔》2, 3—4 (1974)。

"Modernisme et modernité, quelques précisions sémantiques." *Neohelicon* 2, 3—4 (1974): 307—318.

罗伯特·默顿,《在巨人的肩膀上:一个项狄式附言》。

Merton, Robert K. *On the Shoulders of Giants*: *A Shandean Postscript*. New York: Free Press, 1965.

彼埃尔·米肖-冈丹与M.雷莫伊内,《中世纪哲学词汇研究》。

Michaud-Quantin, Pierre, with M. Lemoine. *Etudes sur le vocabulaire philosophique du Moyen Age*. Rome: Edizioni dell'Ateneo, 1971.

托马斯·莫尔纳,《乌托邦,永远的异端》。

Molnar, Thomas. *Utopia*, *the Perennial Heresy*. New York: Sheed and Ward, 1967.

西奥多·默森,"彼特拉克的'黑暗时代'概念",《反射镜》17。

Mommsen, Theodor E. "Petrarch's Conception of the 'Dark Ages.'" *Speculum* 17 (1942): 226—242.

"圣奥古斯丁与基督教的进步概念",《观念史杂志》12 (1951)。

"St. Augustine and the Christian Idea of Progress." *Journal of the History of Ideas* 12 (1951): 346—374.

埃德温·缪尔,《我们现代人:谜与猜谜》。

Muir, Edwin. *We Moderns*: *Enigmas and Guesses*. New York: Knopf, 1920.

罗伯特·尼斯伯特,《进步概念的历史》。

Nisbet, Robert. *History of the Idea of Progress*. New York: Basic Books, 1980.

费德里柯·德·奥尼斯,《西班牙与西班牙语美洲诗歌选 (1882—1932)》。

Onís, Federico de. *Antología de la poesia espanola e hispanoamericana* (*1882—1932*). New York: Las Américas, 1961.

"关于现代主义概念"和"马蒂与现代主义",《美洲中的西班牙:关于西班牙与西班牙语美洲主题的研究、论文与讨论》。

"Sobre el concepto del Modernismo" and "Martí y el modernismo." *Espana en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas espanoles e hispanoamericanos*, pp. 179—185 and 622—631. 2d ed. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1968.

何塞·奥尔特加·y·加塞特,《艺术的非人化》(西),海伦·威尔英译。

Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art* (in Spanish). Translated by Helene Weyl. Princeton: Princeton University Press, 1968.

《现代主题》(西),詹姆斯·克鲁英译。

The Modern Theme (in Spanish). Translated by James Cleugh. New York: W. W. Norton, 1933.

帕帕约安努·科斯塔斯,"现代性与历史",《证明》207(1968年5月)。

Papaioannou, Kostas. "Modernité et histoire." *Preuves* 207 (May 1968): 32—37.

奥克塔维奥·帕斯,《泥沼的孩子》(西)。拉切尔·菲利普斯英译。

Paz, Octavio. *Children of the Mire* (in Spanish). Translated by Rachel Phillips. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1974.

艾伦·菲利普斯,"鲁文·达里奥及其对现代主义的评判",《拉丁美洲杂志》24(1959)。

Philipps, Allen W. "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo." *Revista Iberoamericana* 24 (1959): 41—64.

西德尼·普拉德,《进步的概念:历史与社会》。

Pollard, Sidney. *The Idea of Progress: History and Society*. Baltimore: Penguin Books, 1971.

J.B.普里斯特利,《人与时间》。

Priestley, J. B. *Man and Time*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1964.

里卡尔多·基尼奥内斯,《文艺复兴对时间的发现》。

Quinones, Ricardo. *The Renaissance Discovery of Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

《测绘文学现代主义:时间与发展》。

Mapping Literary Modernism: Time and Development. Princeton:

Princeton University Press, 1985.

约翰·克罗·兰塞姆,"诗歌的未来",《流亡者》3 (1924 年 2 月)。

Ransom, John Crowe. "The Future of Poetry." *The Fugitive* 3 (February 1924): 2—4.

约翰·拉代,"基督教会中的现代主义",《观念史词典》。

Ratté, John. "Modernism in the Christian Church." *Dictionary of the History of Ideas*, pp. 418—427. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.

赫伯特·里德,《现代诗歌中的形式》。

Read, Herbert E. *Form in Modern Poetry*. London: Vision Press, 1948.

《现代艺术哲学》。

The Philosophy of Modern Art. London: Faber and Faber, 1952.

伯纳德·M.G.里尔登,《罗马天主教现代主义》

Reardon, Bernard M. G. *Roman Catholic Modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1970.

安德烈·雷茨勒,《文化面前的马克思主义》。

Reszler, André. *Le marxisme devant la culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

劳拉·赖丁与罗伯特·格雷夫斯,《现代主义诗歌概观》。

Riding, Laura, and Robert Graves. *A Survey of Modernist Poetry*. London: Heinemann, 1929. H.里戈,《古今之争史》。

Rigault, H. *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*. Facsimile edition of the 1859 printing. New York: Burt Franklin, 1965.

德尼·德·鲁热蒙,《人的西方求索》(法),蒙哥马利·贝尔金英译。

Rougemont, Denis de. *Man's Western Quest* (in French). Translated by Montgomery Belgion. New York: Harper and Row, 1975.

乔治·萨顿,"站在巨人的肩膀上",《艾西斯》24 (1935—1936)。

Sarton, George. "Standing on the Shoulders of Giants." *Isis* 24 (1935—1936): 107—109.

内森·斯科特,《破碎的中心》。

Scott, Nathan A. *The Broken Center*. New Haven: Yale University Press,

1966.

乔治·索列尔,《进步的幻象》(法),约翰与夏洛特·斯坦利英译。

Sorel, Georges. *The Illusions of Progress* (in French). Translated by John and Charlotte Stanley. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.

门罗·斯皮尔斯,《狄奥尼索斯与城市:二十世纪诗歌中的现代主义》(特别是"现代主义与过去")。

Spears, Monroe K. *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth-Century Poetry*. New York: Oxford University Press, 1970. (Esp. "The Modern and the Past," pp. 3—34.)

斯蒂芬·斯彭德,《现代的斗争》。

Spender, Stephen. *The Struggle of the Modern*. London: Hamish Hamilton, 1963.

汉斯·斯特凡编,《现代性的诸方面》。

Steffen, Hans, ed. *Aspekte der Modernität*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1965.

林恩·桑代克,"公元 1271 年左右机械钟的发明",《反射镜》第 16 期 (1941)。

Thorndike, Lynn. "Invention of the Mechanical Clock about 1271 A. D." *Speculum* 16 (1941): 242—243.

斯蒂芬·图尔明与琼·古德菲尔德,《时间的发现》。

Toulmin, Stephen, and Goodfield, June. *The Discovery of Time*. New York: Harper and Row, 1967.

莱昂内尔·特里林,《超越文化》。

Trilling, Lionel. *Beyond Culture*. New York: Viking Press, 1961.

《现代世界中的心智》。

Mind in the Modern World. New York: Viking Press, 1973.

勒内·韦勒克,《现代批评史:1750—1950》,6 卷。

Wellek, René. *A History of Modern Criticism: 1750—1950*. New Haven: Yale University Press, 1955—1986. 6 vols.

《批评的概念》。

Concepts of Criticism. New Haven: Yale University Press, 1963.
《分鉴:更深层的批评概念》。
Discriminations: Further Concepts of Criticism. New Haven: Yale University Press, 1970.
勒内·韦勒克与奥斯丁·沃伦,《文学理论》,第3版。
Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3d ed. New York: Harcourt, Brace and Co., 1959.
让·维利耶,"波德莱尔与进步神话",《人文科学评论》125—128分册(1967)。
Williet, Jean. "Baudelaire et le mythe du progrès." *Revue des sciences humaines*, face. 125—128 (1967): 417—431.
Ph.沃尔夫,"中世纪的时间及其测度",《年鉴:经济、社会与文明》17(1962)。
Wolff, Ph. "Le temps et sa mesure au moyen age." *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 17 (1962): 1141—1145.
埃德加·齐尔瑟尔,"科学进步观念的起源",《观念史杂志》6(1945)。
Zilsel, Edgar. "The Genesis of the Concept of Scientific Progress." *Journal of the History of Ideas* 6 (1945): 325—349.
阿尔伯特·齐默尔曼编,《古代与现代:中世纪晚期的传统意识与进步意识》。
Zimmermann, Albert, ed. *Antiqui und Moderni: Traditionsbewusstsein und Fortschrittsbewusstsein in spaten Millelalter*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1974.

先锋派

詹姆斯·阿克曼,"先锋派的死亡:晚近美国艺术的社会学散记",《社会与历史比较研究》11, no.4(1969年8月)。
Ackerman, James S. "The Demise of the Avant-garde: Notes on the Sociology of Recent American Art." *Comparative Studies in Society and History* 11, no.4 (October 1969): 371—384.
安德莱亚·巴尔巴托等,《先锋派与新先锋派》,贾西罗·费拉塔作序。
Barbato, Andrea, et al. *Avanguardia e neo-avanguardia*. Introduction by Gi-

ansiro Ferrata. Milan: Sugar, 1966.

罗兰·巴尔特,"谁的戏剧? 谁的先锋派?"(法),见《批评文集》,理查德·霍华德英译。

Barthes, Roland. "Whose Theatre? Whose Avant-garde?" (in French). In *Critical Essays*, translated by Richard Howard. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972.

佩尔·伯格曼,《"现代性"与"同时性":第一次世界大战前夕意大利与法国先锋派的两种倾向之研究》。

Bergman, Pär. '*Modernolatria*' *et* '*Simultaneità*.' *Recherches sur deux tendences dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Uppsala: Svenska Bokförlaget/Bonniers, 1962.

彼得·比尔格,《先锋派理论》,迈克尔·肖英译,约亨·舒尔特·萨塞撰写前言。

Büger, Peter. *The Theory of the Avant-garde*. Translated by Michael Shaw, foreword by Jochen Schulte Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Originally published as *Theorie der Avantagarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

克里斯托弗·巴特勒,《守灵之后:关于当代先锋派的一篇论文》。

Butler, Christopher. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-garde*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

约翰·凯奇,《静默》。

Cage, John. *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.

莫里奇奥·卡尔维西,《两种先锋派:从未来主义到流行艺术》。

Calvesi, Maurizio. *Le due avanguardie: dal Futurismo alla Pop Art*. Milan: Lerici, 1966.

保罗·基亚里尼,《先锋派与现实主义诗学》。

Chiarini, Paolo. *L'Avanguardia e la poetica del realismo*. Bari: Laterza, 1961.

奥克塔维奥·科尔瓦兰,《后现代主义:两次世界大战期间的西班牙语美洲文学》。

Corvalan, Octavio. *El postmodernismo: La literatura hispano-americana entre-dos guerras mundiales*. New York: Las Americs, 1961.

唐纳德·德鲁·埃格伯特,"艺术与政治中的先锋派概念",《美国历史评论》73(1967)

Egbert, Donald Drew. "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics." *American Historical Review* 73 (1967): 339—366.

《社会激进主义与艺术——西欧》。

Social Radicalism and the Arts—Western Europe. New York: Knopf, 1970.

汉斯·马格努斯·恩岑斯伯格,"先锋派的困境"(德),约翰·西蒙英译,见格雷戈里·T.波莱塔编《当代文学批评诸问题》。

Enzensberger, Hans Magnus. "The Aporias of the Avant-garde" (in German). Translated by John Simon. In *Issues in Contemporary Literary Criticism*, edited by Gregory. T. Polletta. Boston: Little, Brown, 1973.

罗贝尔·埃斯蒂瓦尔,《1945 年以后巴黎文化先锋派中的文化史哲学》。

Estivals, Robert. *La philosophie de l'histoire de la culture dans l'avantgarde culturelle parisienne depuis 1945*. Paris: Guy Leprat, 1962.

罗贝尔·埃斯蒂瓦尔、让-夏尔·高迪与加布里埃勒·韦尔热,《先锋派:以'先锋'为标题的报刊的历史与社会学研究》。

Estivals, Robert, Jean-Charles Gaudy, and Gabrielle Vergez. *L'Avant-garde: Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre "L'avant-garde"*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1968.

理查德·吉尔曼,"先锋派的概念",《党人评论》39, no.3 (1972)。

Gilman, Richard. "The Idea of the Avant-garde." *Partisan Review* 39, no. 3 (1972): 382—396.

拉蒙·戈麦斯·德·拉·塞尔纳,《主义》。

Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.

安杰罗·吉列尔米,《先锋派与实验主义》。

Guglielmi, Angelo. *Avanguardia e sperimentalismo*. Milan: Feltrinelli, 1964.

汉斯·埃根·霍尔图森,《先锋派与现代艺术的未来》。

Holthusen, Hans Egon. Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst. Munich: Piper, 1964.

《先锋派——一个概念的历史与危机》(合著),《形式与思维》11。

et al. *Avantgarde—Geschichte und Krise einer Idee. Gestalt und Gedanke*, no.11. Munich: R. Oldenburg, 1966.

罗伯特·休斯,《新艺术的震撼》。

Hughes, Robert. *The Shock of the New*. New York: Knopf, 1981.

帕斯卡尔·阿尼埃尔·雅尼尼,《纪尧姆·阿波利奈尔批评观念中的文学先锋派》。

Jannini, Pasquale Aniel. *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire*. Rome: Bulzoni, 1971.

希尔顿·克雷默,《先锋派的年代》。

Kramer, Hilton. *The Age of the Avant-garde*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

阿德里安·马里诺,"先锋派"与"反文学",见《文学观念词典》。

Marino, Adrian. "Avangarda" and "Antiliteratura." In *Dictionar de idei literare*, pp.177—224 and 100—159. Bucharest: Editura Eminescu, 1973.

利奥纳德·迈耶,《音乐、艺术与观念:二十世纪文化中的模式与预言》。

Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

马里奥·德·米凯利,《二十世纪的艺术先锋派》。

Micheli, Mario de. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milan: Feltrinelli, 1966.

乔治·诺兹洛皮,"先锋艺术的资产阶级化",《第欧根尼》67(1969年秋)。

Noszlopy, George T. "The Embourgeoisement of Avant-garde Art." *Diogenes* 67 (Fall 1969): 83—190.

A.普莱贝、T.吉阿莱蒂与V.萨尔蒂尼,"先锋派与马克思主义",《新天使》3(1965年春)。

Plebe, A., T. Chiaretti, and V. Saltini. "Avanguradia e marxismo." *Angelus Novus* 3 (Spring 1965): 1—121.

雷纳托·波吉奥里,《先锋派理论》(意),杰拉尔德·菲兹杰拉德英译。

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-garde* (in Italian). Translated by

Gerald Fitzgerald. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1968.
皮耶特罗·拉法,《先锋派与现实主义》。
Raffa, Pietro. *Avanguardia e realismo*. Milan: Rizzoli, 1967.
安德烈·雷茨勒,《无政府主义美学》。
Reszler, André. *L'Esthétique anarchiste*. Paris: Presses Universitaries de France, 1973.
哈罗德·罗森伯格,《焦急的客体:今日艺术及其接受者》
Rosenberg, Harold. *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*. New York: Horizon Press, 1964.
《艺术的去定义》。
The De-definition of Art. New York: Collier Books, 1972.
《发现现时》。
Discovering the Present. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
查尔斯·拉塞尔,《诗人、先知和革命家:从兰波至后现代主义的文学先锋派》。
Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*. New York: Oxford University Press, 1985.

菲德里科·卡洛斯·赛恩斯·德·罗布雷斯,"先锋主义",见《文学词典随笔》,卷1:《文学中的术语、概念和主义》。
Sainz de Robles, Federico Carlos. "Vanguardismo." In *Ensayo de un Diccionario de la literatura*, vol. 1: *Términos, conceptos, "Ismos" Literarios*, pp. 1192—1193. Madrid: Aguilar, 1965.
埃都瓦尔多·圣圭内蒂,"关于先锋派",《韦里》8, no. 11 (1963年12月)。
Sanguineti, Edoardo. "Sopra l'avanguardia." *Il Verri* 8, no. 11 (December 1963): 15—19.
"为革命先锋派辩护",《泰凯尔》29 (1967)。
"Pour une avant-garde révolutionnaire." *Tel Quel* 29 (1967): 76—95.
"先锋派社会学",附有罗贝尔·埃斯卡皮、阿尔方斯·希尔伯曼和吕西安·戈德曼对这篇文章的讨论,见《文学与社会:文学社会学的方法论问

题》。

"Sociologie de l'avant-garde." Followed by discussion of the paper by Robert Escarpit, Alphons Silbermann, Lucien Goldmann. In *Littérature et société: Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, pp. 11—29. Brussels: Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1967.

罗杰·沙特克,《宴会年代:先锋派在法国的起源,1885 至第一次世界大战》,修订版。

Shattuck, Roger. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*. Rev. ed. New York: Vintage Books, 1968.

米克洛什·绍博尔奇,"先锋派,新先锋派,现代主义:质疑与建议",《新文学史》3 (1971—1972)。

Szabolcsi, Miklós. "Avant-garde, Neo-Avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions." *New Literary History* 3 (1971—1972): 49—70.

"作为国际现象的文学与艺术先锋派",《国际比较文学协会第五次大会议程》。

"L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène internatiolal." *Proceedings of the Vth Congress of the International Comparative Literature Association*, pp. 315—334. Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1969.

吉列尔莫·德·托雷,《先锋派文学的历史》,3 卷。(最初发表时题为《先锋派的欧洲文学》)

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 vols. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965, 1971. (First published as *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.)

加尔瓦诺·德拉·沃尔佩,"论先锋派的概念",《趣味批判》。

Volpe, Galvano della. "Sul concetto di 'avanguardia.'" *Critica del gusto*, pp. 159—160. 3d ed. Milan: Feltrinelli, 1966.

约翰·怀特曼,《先锋派的概念》。

Weightman, John. *The Concept of the Avant-garde*. La Salle, Ill.: Library Press, 1973.

乌尔里克·韦斯坦,"德国的先锋派概念与术语",《布鲁塞尔大学评论》1 (1975)。

Weisstein, Ulrich. "Le terme et le concept d'avant-garde en Allemagne." *Revue de l'Université de Bruxelles* 1 (1975): 10—37.

让·魏斯格贝尔编,《二十世纪的文学先锋派:1. 历史,2. 理论》,《欧洲语种文学的比较历史》卷 4、卷 5, 由国际比较文学协会赞助出版。

Weisgerber, Jean, ed. *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. I. Histoire. II. Théorie*. Vols. 4 and 5 of *A Comparative History of Literatures in European Languages*. Sponsored by the International Comparative Literature Association. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

颓废

泰奥多尔·阿多诺,"今日斯宾格勒",《哲学与社会科学研究》9 (1941)。

Adorno, Theodor W. "Spengler Today." *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 305—325.

卢齐亚诺·安切斯基,《二十世纪意大利诗学》。

Anceschi, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia*. Milan: Marzorati, 1962.

卡尔罗·阿诺尼,《颓废主义》。

Annoni, Carlo. *Il Decadentismo*. Brescia: La Scuola, 1982.

《欧洲颓废主义面面观》,《人文科学评论》特刊, no. 153 (1974)。

Aspects du décadentisme européen. Special issue of *Revue des sciences humaines*, no. 153 (1974).

英格博格·伯恩哈特,"颓废与颓废风格",《新赫利孔》2, nos. 3—4 (1974)。

Bernhart, Ingeborg. "Décadence und style décadent." *Neohelicon* 2, nos. 3—4 (1974): 193—218.

安德烈·比利,《1900 时代 (1885—1905)》。

Billy, André. *L'époque 1900 (1885—1905)*. Paris: Tallandier, 1951.

瓦尔特·比尼,《颓废主义诗学》。

Binni, Walter. *La poetica del decadentismo*. Florence: Sansoni, 1961.

诺贝尔托·博比奥,《颓废主义哲学》,戴维·莫尔译。

Bobbio, Norberto. *The Philosophy of Decadentism*. Translated by David Moore. Oxford: Blackwell, 1948. Originally published as *La filosofia del decadentismo* (Torino: Chiantore, 1944).

保罗·布尔热,《当代心理学论文集》。

Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Lemerre, 1893.

哲罗姆·汉密尔顿·巴克利,《时间的胜利:维多利亚时期时间、历史、进步与颓废概念之研究》。

Buckley, Jerome Hamilton. The *Triumph of Time: A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966.

A.E.卡特,《法国文学中的颓废概念,1830—1900》。

Carter, A. E. *The Idea of Decadence in French Literature, 1830—1900*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.

克里斯托弗·考德威尔,《垂死文化研究与再研究》,索尔·尤里克撰写序言。

Caudwell, Christopher. *Studies and Further Studies in a Dying Culture*. Introduction by Sol Yurick. New York and London: Monthly Review Press, 1971.

E.M.齐奥朗,《颓败简史》,理查德·霍华德英译。

Cioran, E. M. *A Short History of Decay*. Translated by Richard Howard. Oxford: Blackwell, 1975. Originally published as *Précis de décomposition* (1949).

贝内德托·克罗齐,"美学",《不列颠百科全书》1929 年版。

Croce, Benedetto. "Aesthetics." *Encyclopaedia Britannica*, 1929 edition.

《诗》。

La poesia. Bari: Laterza, 1946.

《十九世纪欧洲史》。

Storia d'Europa nel secolo XIX. Bari: Laterza, 1948.

《意大利巴洛克时期史》,第 5 版。

Storia dell'età barocca in Italia. 5th ed. Bari: Laterza, 1967.

恩斯特·罗伯特·柯蒂乌斯,"颓废问题在法国的产生与演变",《国际科学、艺术与技术月刊》15 (1921)。

Curtius, Ernst Robert. "Entstehung und Wandlungen des dekadenzproblems in Frankreich." *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* 15 (1921): 147—166.

"颓废",《苏联大百科全书》,卷 8, 第 3 版 (英译本)。

"Decadence." *Great Soviet Encyclopedia*, vol. 8, pp. 65—66. 3d ed. (English translation). New York: Macmillan, 1975.

琳达·道林,《审美主义与颓废:参考书目选注》。

Dowling, Linda C. *Aestheticism and Decadence: A Selective Annotated Bibliography*. New York: Garland, 1977.

阿尔贝·法尔梅,《英国颓废美学运动 (1873—1900)》。

Farmer, Albert J. *Le mouvement esthétique et 'décadent' en Angleterre (1873—1900)*. Paris: Champion, 1931.

恩斯特·菲舍尔,"颓废问题",见《艺术对意识形态》(德),安娜·博斯托克英译。

Fischer, Ernst. "The Problem of Decadence." In *Art Against Ideology* (in German), translated by Anna Bostock, pp. 135—162. London: Allen Lane, Penguin Press, 1969.

伊安·弗莱切编,《十九世纪九十年代的颓废》。

Fletcher, Ian, ed. *Decadence in the 1890s*. London: E. Arnold, 1979.

弗朗切斯科·福罗拉,《从浪漫主义到未来主义》,修订版。

Flora, Francesco. *Dal Romanticismo al Futurismo*. Rev. ed. Milan: Mondadori, 1925.

"颓废主义",见阿提里奥·莫米亚诺编《意大利语言与文学批评的问题与方向》,卷 3:《文学史的问题与潮流》。

"Il Decadentismo." In *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, edited by Attilo Momigliano, vol. 3: *Questioni e correnti di storia letteraria*, pp. 761—810. Milan: Marzorati, 1949.

诺斯洛普·弗莱,"奥斯瓦尔德·斯宾格勒的《西方的没落》",《代达罗斯》103

(1974)。

Frye, Northrop. "*The Decline of the West by Oswald Spengler*." *Daedalus* 103 (1974): 1—14.

朱塞佩·加贝蒂,"颓废主义",见《蓬皮亚尼作品与人物词典》,卷1:《精神运动》。

Gabetti, Giuseppe. "Il Decadentismo." In *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. 1: *Movimenti spirituali*, pp. 57—60. Milan: Bompiani, 1949.

罗歇·加罗迪,《墓园文学:让-保罗·萨特,弗朗索瓦·莫里亚克,安德烈·马尔罗,阿图尔·科斯特勒》,约瑟夫·伯恩斯坦英译。

Garaudy, Roger. *Literature of the Graveyard: Jean-Paul Sartre, Francois Mauriac, André Malraux, Arthur Koestler*. Translated by Joseph M. Bernstein. New York: International Publishers, 1948. Originally published as Une littérature de fossoyeurs (Paris, 1947).

理查德·吉尔曼,《颓废:一个词的奇特生命》。

Gilman, Richard. *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

恩里科·基德蒂编纂,《颓废主义》。

Ghidetti, Enrico, comp. *Il decadentismo*. Roma: Editori Riuniti, 1976.

埃里奥·乔阿诺拉,《颓废主义》。

Gioanola, Elio. *Il decadentismo*. Roma: Studium, 1972.

雷米·德·古尔蒙,《颓废及其他关于文化观念的论文》,W.A.布拉德利英译,原名为《观念文化》。

Gourmont, Remy de. *Decadence and Other Essays on the Culture of Ideas*. Translated by W. A. Bradley. New York: Harcourt, Brace and Co., 1921. Originally published as *La culture des idées* (Paris: Mercure de France, 1900).

乔治·德·哈扎尔,"尼采的颓废及一切价值重估理论",《观念史杂志》6 (1945)。

Huszar, George de. "Nietzsche's Theory of Decadence and the Transvaluation of

All Values." *Journal of the History of Ideas* 6 (1945): 259—272.
弗拉基米尔·扬克列维奇,"颓废",《形而上学与道德评论》55 (1950)。
Jankélévitch, Vladimir. "La Décadence." *Revue de méthaphysique et de morale* 55 (1950): 337—369.
古斯塔夫·卡恩,《象征派与颓废派》。
Kahn, Gustave. *Symbolistes et décadents*. Paris: Vanier, 1902.
雅恩·卡默比克,"'颓废风格':一个表述的谱系",《比较文学评论》39 (1965)。
Kamerbeek, Jan. "'Style de décadence': Généalogie d'une formule." *Revue de littérature comparée* 39 (1965): 268—286.
埃尔文·科本,《颓废的瓦格纳主义:世纪末欧洲文学研究》。
Koppen, Erwin. *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1973.
埃尔鲁德·库内·伊卜希,《尼采对于现代文学科学发展的态度》。(尤其是第8章"'颓废'、'巴洛克'与'古典'的概念")
Kunne Ibsch, Elrud. *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1972. (Esp. chap. 8, "Die Begriffe 'Dekadenz', 'Barock' und 'Klassik,'" pp. 166—237.)
阿尔坎杰罗·莱昂内·德·卡斯特里斯,《颓废主义与现实主义》。
Leone de Castris, Arcangelo. *Decadentismo e realismo*. Bari: Adriatica, 1959.
《伊塔洛·斯韦沃》。
Italo Svevo. Pisa: Nistri-Lischi, 1959.
《意大利颓废主义》。
Il decadentismo italiano. Bari: De Donato, 1974.
雅克·勒泰夫,"十九世纪末法国文学中的颓废主题",《法国文学史评论》63 (1963)。
Lethève, Jacques. "Le thème de la décadence dans les lettres francaises la fin du XIX-e siècle." *Revue d'histoire littéraire de la France* 63 (1963): 46—61.
朱里奥·马尔佐,《意大利颓废主义》。
Marzot, Giulio. *Il decadentismo italiano*. Bologna: Cappelli, 1970.

居伊·米肖,《象征主义诗歌的使命》。

Michaud, Guy. Message poétique du symbolisme. Paris: Nizet, 1961.

安提里奥·莫里亚诺,"泛论颓废主义",《意大利文学史》。

Momigliano, Attilio. "Intorno al decadentismo." *Storia della letteratura italiana*, pp. 584—615. Milan: Principato, 1947.

德西雷·尼扎尔,《关于颓废时期拉丁诗人道德与批评的研究》,第5版。

Nisard, Désiré. *Etudes de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. 5th ed. Paris: Hachette, 1888.

《浪漫派散论》。

Essais sur l'école romantique. Paris: Calman-Lévy, 1891.

G. V. 普列汉诺夫,《艺术与社会生活》。

Plekhanov, G. V. *Art and Social Life*. London: Lawrence and Wishart, 1953.

多米尼科·佩特里尼,《从巴洛克到颓废主义》。

Petrini, Domenico. *Dal Barocco al Decadentismo*. Florence: Le Monnier, 1957.

让·皮埃罗,《颓废的想像,1880—1900》(法),德里克·科尔特曼英译。

Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination, 1880—1900* (in French). Translated by Derek Coltman. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

雷纳托·波吉奥里,"'我这样一位行家死了!'或野蛮主义与颓废",《哈佛图书馆公告》13 (1959)。

Poggioli, Renato. "Qualis Artifex Pereo! or Barbarism and Decadence." *Harvard Library Bulletin* 13 (1959): 135—159.

雷蒙·普亚尔,"保罗·布尔热与颓废精神",《罗曼语文学》5 (1951)。

Pouilliart, Raymond. "Paul Bourget et l'esprit de la décadence." *Les lettres romanes* 5 (1951): 199—229.

马里奥·普拉兹,《浪漫派的苦痛》,安古斯·戴维逊英译,原题为《浪漫派文学中的肉体、死亡与魔鬼》。

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Translated by Angus Davidson. London: Oxford University Press, 1933. Originally published as *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*.

《与毒蛇的合约》。

Il patto col serpente, Milan: Mondadori, 1972.

埃内斯特·雷诺,《象征主义论战(1870—1910):肖像与记忆》。

Raynaund, Ernest. *La mêlée symboliste (1870—1910): Portraits et souvenirs*. Paris: La Renaissance du livre, 1920.

约翰·R.里德,《颓废风格》。

Reed, John R. *Decadent Style*. Athens: Ohio University Press, 1985.

诺埃尔·里夏尔《象征主义的黎明:水疗法、骗子与颓废派》。

Richard, No ë l. A l'aube du symbolisme: Hydropathes, fumistes et décadents. Paris: Nizet, 1968.

《颓废运动:花花公子、审美家和颓废派》。

Le mouvement decadent: Dandys, esthètes et décadents. Paris: Nizet, 1968.

维托里奥·罗达,《颓废主义道德与颓废主义趣味》。

Roda, Vittorio. *Decadentismo morale e decadentismo estetico*. Bologna: R. Ptron, 1966.

马德莱娜·鲁德尔,《巴那斯派、象征派和颓废派》。

Rudler, Madeleine. *Parnassiens, symbolistes et décadents*. Paris: Messein, 1938.

埃里希·鲁普莱希特,狄特尔·本希编,《二十世纪文学宣言 1890—1910》。(见"新浪漫派、'世纪末'与颓废")

Ruprecht, Erich, and Bänsch, Dieter, eds. *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890—1910*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1970. (See "Neue Romantik/'Fin de siècle' und 'Décadence,'" pp. 270—320.)

路易吉·鲁索,《叙事者(1850—1950)》,新版。

Russo, Luigi. *I Narratori (1850—1950)*. New ed. Milan: Principato, 1950.

"颓废主义文学",见《意大利文学简史》。

"La letteratura del decadentismo." In *Compendio storico della letteratura italiana*, pp. 713—737. Messina and Florence: D'Anna, 1961.

卡尔罗·萨利纳里,《意大利颓废主义中的幻想与意识》,第 4 版。

Salinari, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. 4th ed. Milan: Feltrinelli, 1969.

让－保罗·萨特等,"颓废问题讨论集",见李·巴克森德尔编《艺术中的激进观点》。原题为"关于颓废概念的布拉格谈话"(《新批评》6/7[1964])。

Sartre, Jean-Paul, et al. "Symposium on the Question of Decadence." In *Radical Perspectives in the Arts*, edited by Lee Baxandall, pp. 225—239. Baltimore: Penguin Books, 1972. Originally published as "Entretiens à Prague sur la notion de décadence" (*La Nouvelle critique* 6/7[1964]: 71—84).

卡尔·E. 肖尔斯克,《世纪末的维也纳:政治与文化》。

Schorske, Carl. E. *Fin de siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Knopf, 1980.

里卡尔多·斯克里瓦诺,《颓废主义与批评:批评史与批评文集》。

Scrivano, Riccardo. *Il decadentismo e la critica: Storia e antologia della critical*. Florence La Nuova Italia, 1963.

阿德里亚诺·塞罗尼,《颓废主义》。

Seroni, Adriano. *Il decadentismo*. Palermo: Palumbo, 1964.

詹姆斯·史密斯,"十九世纪法国文学中的颓废概念",《哲学研究》50 (1953)。

Smith, James M. "Concepts of Decadence in Nineteenth-Century French Literature." *Studies in Philology* 50 (1953): 640—651.

奥斯瓦尔德·斯宾格勒,《西方的没落》。

Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. New York: Knopf, 1950.

肯拉德·斯瓦特,《十九世纪法国的颓废感》。

Swart, Koenraad W. *The Sense of Decadence in Nineteenth Century France*. The Hague: Nijhoff, 1964.

埃卡尔特·冯·齐都,《颓废文化》。

Sydow, Eckart von. *Die Kultur der Dekadenz*. Dresden: Sibyllen-Verlag, 1922.

R. K. R. 桑顿,《颓废的两难》

Thornton, R. K. R. *The Decadent Dilemma*. London: E. Arnold, 1983.

皮埃尔·凡·贝韦尔,"'颓废主义'的含义",《现行语言评论》34 (1968)。

Van Bever, Pierre. "Signification du 'Décadentisme.'" *Revue des langues vivantes* 34 (1968): 366—372.

G.L.范·罗斯布吕克,《颓废派传奇》。

Van Roosbroeck, G. L. *The Legend of the Decadents*. New York: Columbia University, Institut des Etudes Françaises, 1927.

W.D.威廉斯,《尼采与法国人:阅读法国作品对尼采思想与写作的影响》。

Williams, W. D. *Nietzsche and the French: A Study of the Influence of Nietzsche's French Reading on His Thought and Writing*. Oxford: Blackwell, 1952.

A.A.日丹诺夫,《文学、哲学与音乐论文集》

Zhdanov, A. A. *Essays on Literature, Philosophy, and Music*. New York: International Publishers, 1950.

媚俗艺术

泰奥多尔·阿多诺,"论流行音乐",《哲学与社会科学研究》9 (1941)。

Adorno, Theodor W. "On Popular Music." *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17—48.

"凡伯伦对于文化的攻击",《哲学与社会科学研究》9 (1941)。

"Veblen's Attack on Culture." *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 389—413.

《美学理论》。

Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

吉里奥·卡尔罗·阿尔甘编,《复兴》。

Argan, Giulio Carlo, ed. *Il Revival*. Milano: G. Mazzotta, 1974.

路易吉·巴尔达奇,"赫尔曼·布洛赫与'媚俗艺术'问题",见《当代观念》。

Baldacci, Luigi. "Hermann Broch e il problema del 'kitsch.'" In *Le idee correnti*, pp. 47—51. Florence: Vallecchi, 1968.

瓦尔特·本雅明,"幻想媚俗艺术",《新天使》。见《文选》,卷 2。

Benjamin, Walter. "Traumkitsch." *Angelus Novus*. *In Ausgewählte*

Schriften, vol. 2, pp.158—160. Frankfurt am Main:Suhrkamp, 1966.

帕特里克·布兰特林格,《面包与马戏团:大众文化与社会衰颓理论》

Brantlinger, Patrick. *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture and Social Decay*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

赫尔曼·布洛赫,"关于媚俗艺术问题的几点看法"和"媚俗艺术",见《全集》,卷6:创作与认识》(论文集1)。

Broch, Hermann. "Einige Bemerkungen zum Problem Kitsches" and "Der Kitsch." In *Gesammelte Werke*, vol.6: *Dichten und Erkennen* (Essays, 1), pp.295—309 and 342—348. Zürich: Rhein, 1955.

柯蒂斯·布朗,《星光闪耀的媚俗艺术》。

Brown, Curtis F. *Star-Spangled Kitsch*. New York: Universe Books, 1975.

哈罗尔多·德·坎波斯,"先锋派与媚俗艺术",见《一种没有可能前景的艺术》,第2版。

Campos, Haroldo de. "Vanguarda e kitsch." In *A arte no horizonte do provável*, pp.193—201 .2d ed. Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

阿列克萨·切莱博诺维奇,《有人称其为媚俗艺术》。

Celebonovié, Aleksa. *Some Call It Kitsch*. New York: H.N.Abrams, 1974.

亚历山德拉·辛格里亚,《神圣艺术的衰颓》。

Cingria, Alexandre. *La Décadence de l'art sacré*. Lausanne: Les Cahiers Vaudois, 1917.

卡尔海因茨·德希纳,《媚俗、传统与艺术》。

Deschner, Karlheinz. *Kitsch, Konvention und Kunst*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1980.

吉洛·多尔富雷斯,《媚俗艺术:坏趣味的世界》。意大利语新版,《媚俗艺术:坏趣味文集》。

Dorfles, Gillo. *Kitsch: The World of Bad Taste*. New York: Universe Books, 1969. New Italian edition, Il kitsch: Antologia del cattivo gusto. Milan: Mazzotta, 1972.

曼弗雷德·杜尔查克,《媚俗艺术——它的不同侧面》,《德语课》19, no. 1 (1967)。

Durzak, Manfred. "Der Kitsch—seine verschiedenen Aspekte." *Der Deutschunterricht* 19, no. 1 (1967): 93—120.

翁贝尔托·埃科,《坏趣味的结构》,见《启示的与从属的》。

Eco, Umberto. "La struttura del cattivo gusto." In *Apocalittici e Integrati*, pp. 67—132. Milan: Bompiani, 1965.

理查德·埃根特尔,《亵渎基督》。原题为《媚俗艺术与基督教生活》。

Egenter, Richard. *The Desecration of Christ*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1967. Originally published as *Kitsch und Christenleben*.

京特·费策尔,《消遣文学研究中的价值问题》。

Fetzer, Günther. *Wertungsprobleme in der Trivialliteraturforschung*. Munich: Fink, 1980.

罗杰·弗莱,"艺术与社会主义",见《视觉与设计》。

Fry, Roger. "Art and Socialism." In *Vision and Design*, pp. 36—55. London: Chatto and Windus, 1920.

《艺术与商业》。

Art and Commerce. London: Hogarth Press, 1926.

赫伯特·J. 甘斯,《通俗文化与高雅文化:趣味之分析与评价》。

Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1974.

路德维希·吉茨,《媚俗艺术现象学》。

Giesz, Ludwig, *Phänomenologie des Kitsches*. Heidelberg: Rothe, 1960. 2d ed. Munich: Fink, 1971.

拉蒙·戈麦斯·德·拉·塞尔纳,"庸俗艺术",见《庸俗艺术及其他论文》。

Gómez de la Serna, Ramón. "Lo cursi." In *Lo cursi y otros ensayos*, pp. 7—54. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943.

克莱门特·格林伯格,"先锋派与媚俗艺术",见《艺术与文化》。原见《党人评论》6, no. 5 (1939 年秋)。

Greenberg, Clement. "Avant-garde and Kitsch." In *Art and Culture*, pp. 3—21. Boston: Beacon Press, 1965. Originally published in *Partisan Review* 6, no. 5 (Fall 1939).

赖因霍尔德·格林与约斯特·赫曼德编,《通俗性与消遣性:第四届威斯康星讲习班》。

Grimm, Reinhold, and Jost Hermand, eds. *Popularität und Trivialität*: Fourth Wisconsin Workshop. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974.

安东尼·海登-格斯特,《天堂计划:通过米尤扎克、希尔顿、可口可乐、得克萨科、沃尔特·迪斯尼和其他世界帝国旅行》。

Haden-Guest, Anthony. *The Paradise Program*: *Travels through Muzak*, *Hilton*, *Coca-Cola*, *Texaco*, *Walt Disney*, *and Other World Empires*. New York: Morrow, 1973.

沃尔夫冈·赫尔曼,"孤身英雄:西部惊险小说之一例的文学评价问题",《德国二十五年的文学科学与精神史》46 (1972)。

Hermann, Wolfgang. "Der allein ausziehende Held: Zur Problematik literarischer Wertung am Beispiel des Abenteur-und Wildwestromans." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 46 (1972): 320—358.

吉尔伯特·海特,"媚俗艺术",见《牛津一职员》。

Highet, Gilbert. "Kitsch." In *A Clerk of Oxenford*, pp. 210—219. New York: Oxford University Press, 1954.

汉斯·埃根·霍尔图森,"论酸腐的媚俗艺术",见《是与否》。

Holthusen, Hans Egon. "über den sauren Kitsch." in *Ja und Nein*, pp. 240—248. Munich: Piper, 1954.

马克斯·霍克海默,"艺术与大众文化",见《批判理论》。重印自《哲学与社会科学研究》9 (1941)。

Horkheimer, Max. "Art and Mass Culture." In *Critical Theory*, pp. 273—290. Reprinted from *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941). New York: Herder and Herder, 1972.

马克斯·霍克海默与 T. W. 阿多诺,《启蒙辩证法》(德),约翰·卡明英译。

Horkheimer, Max, and T. W. Adorno. *Dialectic of Englightenment* (in German). Translated by John Cumming. New York: Herder and Herder, 1972.

诺曼·雅科布斯编,《千万人的文化?》。

Jacobs, Norman, ed. *Culture for the Millions?* Princeton, N. J.: Van Nostrand, 1961.

瓦尔特·基利,《德国媚俗艺术:一种案例研究》。

Killy, Walter. *Deutscher Kitsch: Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1962.

希尔顿·克雷默,"七十年代芝加哥的新艺术:视觉狂潮与坎普感受力",《纽约时报》1974 年 7 月 14 日,第 2 帖。

Kramer, Hilton. "New Art of the 70's in Chicago: Visual Bluster and Camp Sensibility." *New York Times*, 14 July 1974, sec.2, p.19.

赫尔加·德·拉·莫特-哈贝尔编,《文学、音乐与造型艺术中的庸俗》。

La Motte-Haber, Helga de, ed. *Das Triviale in Literatur, Musik und BildenderKunst*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1972.

温德姆·刘易斯与查尔斯·李编,《被剥制的猫头鹰:坏诗集》。

Lewis, Wyndham, and Charles Lee, eds. *The Stuffed Owl: An Anthology of Bad Verse*. London: Dent, 1930.

利奥·洛文塔尔,《文学、流行文化与社会》。

Lowenthal, Leo. *Literature, Popular Culture, and Society*. Englewood Cliffs, N.J.: Pacific Books, 1961.

在"比较方法:社会学与文学研究"研讨会上的介入教学,《比较文学与一般文学年刊》23 (1974)。

Intervention at the Symposium "The Comparative method: Sociology and the Study of Literature." *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974): 13—18.

德怀特·麦克唐纳,"大众文化理论",见伯纳德·罗森伯格与 D.M. 怀特编《大众文化》。最初发表于《第欧根尼》(1953 年夏)。

Macdonald, Dwight. "A Theory of Mass Culture." In *Mass Culture*, edited by Bernard Rosenberg and D. M. White, pp.59—73. New York: Free Press, 1964. Originally published in *Diogenes* (Summer 1953): 1—17.

"大众崇拜与中产崇拜",见《违背美国人的意愿》。

"Masscult and Midcult." In *Against the American Grain*, pp.3—79. New

York: Random House, 1962.

亚伯拉罕·莫莱斯,《媚俗艺术:快乐的艺术》。

Moles, Abraham A. *Le kitsch: l'art du bonheur*. Paris: Mame, 1971.

埃德加·莫林,《时代精神》。

Morin, Edgar. *L'Esprit du temps*. Paris: Grasset, 1962.

弗拉基米尔·纳博科夫,《尼科莱·果戈理》。(关于 poshlust 的定义见 63—64 页)

Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1944. (For the definition of poshlust, see pp. 63—74.)

让·多斯塔,《媚俗艺术百科全书》。

Osta, Jean d'. *Encyclopédie du kitsch*. Brussels: P. de Méyère, 1972.

德里科·皮尼亚塔里,"大众文化与交流"和"媚俗艺术及书目汇编",见《信息、语言与交流》。

Pignatari, Décio. "Comunicaçao e cultura de massas" and "Kitsch e repertorio." In *Informaçao, Linguagem, Comunicaçao*. Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

马里奥·普拉兹,"媚俗艺术"和"媚俗艺术博物馆:自由体小说",见《与毒蛇的合约》。

Praz, Mario. "Il Kitsch" and "Kitschmuseum: un romanzo stile liberty." In *Il Patto col serpente*, pp. 483—487 and 488—505. Milan: Mondadori, 1972.

罗宾·瑞德里斯,《意识形态与艺术:从瓦尔特·本雅明至翁贝尔托·埃科的大众文化理论》。

Ridless, Robin. *Idelogy and Art: Theories of Mass Culture from Walter Benjamin to Umberto Eco*. New York: Peter Lang, 1984.

弗雷德里克·里索弗与戴维·C. 伯奇,《大众媒介与流行艺术》。

Rissover, Frederick, and David C. Birch. *Mass Media and the Popular Arts*. New York: McGraw-Hill, 1971.

伯纳德·罗森伯格与戴维·曼宁·怀特编,《大众文化:美国的流行艺术》。

Rosenberg, Bernard, and David Manning White, eds. *Mass Culture: The Popular Arts in America*. 1957. Reprint. Glencoe, Ill.: Free Press, 1964.

《大众文化再探》。

Mass Culture Revisited. New York: Van Nostrand and Reinhold, 1971.

哈罗德·罗森伯格,"波普文化:媚俗艺术批评",见《新艺术的传统》。

Rosenberg, Harold. "Pop Culture: Kitsch Criticism." In *The Tradition of the New*, pp.259—268. 2d ed. New York: McGraw-Hill, 1965.

约翰·拉塞尔与苏兹·加布里克编,《波普艺术再定义》。

Russell, John, and Suzi Gablik, eds. *Pop Art Redefined*. London: Thames and Hudson, 1969.

约亨·舒尔特-萨塞,《启蒙时期对于消遣文学的批评:现代媚俗概念历史之研究》

Schulte-Sasse, Jochen. *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung: Studien zur Geschichte des modernen Kitschbergriffs*. Munich: Fink, 1971.

H.许林,《走向审美评价史:媚俗艺术研究论文目录》。

Schüling, H. *Zur Geschichte der ästhetischen Wertung: Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch*. Giessen, 1971.

苏珊·桑塔格,"坎普散记",见《反对阐释》。

Sontag, Susan, "Notes on Camp." In *Against Interpretation*, pp. 277—293. New York: Dell, Laurel Edition, 1969.

雅克·斯滕伯格编纂,《媚俗艺术》(译自法语)。

Sternberg, Jacques, comp. *Kitsch* (translated from French). New York: St. Martin's Press, 1972.

让-克洛德·苏亚雷斯,"关于拙劣作品、坎普和媚俗艺术的设计家指南——以及将来事物的趣味",《印刷》(1975年1—2月)。

Suares, Jean-Claude. "Designer's Guide to Schlock, Camp & Kitsch—and the Taste of Things to Come." *Print* (January—February 1975): pp.25—35.

格尔特·乌厄丁,《辉煌的痛苦:试论媚俗艺术与低级读物》。

Ueding, Gert. *Glanzvolles Elend: Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

弗兰克·魏德金德,"媚俗艺术",一个未完成戏剧的笔记。见《全集》,卷9。

Wedekind, Frank. "Kitsch." Notes for an unfinished play. In *Gesammelte*

Werke, vol. 9, pp. 207ff. Munich: Georg Müller, 1924.
勒内·韦勒克,“比较方法:社会学与文学研究”,《比较文学与一般文学年刊》23 (1974)。
Wellek, René. “The Comparative Method: Sociology and the Study of Literature.” *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974): 18—20.

后现代主义

唐纳德·艾伦与乔治·F.巴特里克编,《后现代派:新美国诗歌再探》。
Allen, Donald, and George F. Butterick, eds. *The Postmoderns: The New American Poetry Revisited*. New York: Grove Press, 1982.
查尔斯·阿尔铁里,“从象征主义思想到内在性:后现代美国诗学的基础”,《边界 2》1 (1972—1973)。
Altieri, Charles. “From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Post-modern American Poetics.” *Boundary 2* 1 (1972—1973): 605—641.
“后现代主义:一个定义方面的问题”,《报道》2 (1979)。
“Postmodernism: A Question of Definition.” *Par Rapport* 2 (1979): 605—641.
戴维·安汀,“现代主义与后现代主义:在美国诗歌中走近现时”,《边界 2》1 (1972—1973)。
Antin, David. “Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry.” *Boundary 2* 1 (1972—1973): 98—132.
约翰·巴斯,《耗尽的文学与充盈的文学》。
Barth, John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge, Calif.: Lord John's Press, 1982.
米歇尔·贝纳穆与查尔斯·卡拉梅罗,《后现代文化中的表演》。
Benamou, Michel, and Charles Caramello. *Performance in Postmodern Culture*. Madison, Wisc.: Coda Press, 1977.
克里斯汀·布鲁克-罗斯,《非实在的修辞》。

Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge: Cambridge university Press, 1981.

马泰·卡林内斯库,"看待小说的方式",见哈里·R.加文编《浪漫主义,现代主义,后现代主义》。《巴克内尔评论》特刊,卷25, no.2 (1980)。

Calinescu, Matei. "Ways of Looking at Fiction." In *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, edited by Harry R. Garvin, pp. 155—170. Specialissue of *Bucknell Review*, vol. 25, no. 2 (1980). Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1980.

"从一到多:现今思想中的多元主义",见伊哈布和萨莉·哈桑编《革新/更新》。

"From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought." In *Innovation/Renovation*, edited by Ihab and Sally Hassan, pp. 263—289. Madison: University of Wisconsion Press, 1983.

"后现代主义与一些分期上的悖论",见杜威·佛克马和汉斯·伯顿斯编《走近后现代主义》。

"Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization." In *Approaching Postmodernism*, Edited by Douwe W. Fokkema and Hans Bertens, pp. 239—254. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1986.

"后现代主义:模仿谬误与戏剧谬误",见M.卡林内斯库与D.W.佛克马《后现代主义探索》。

"Postmodernism: The Mimetic and Theatrical Fallacies." In *Exploring Postmodernism*, edited by M. Calinescu and D. W. Fokkema. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins (forthcoming).

马泰·卡林内斯库与杜威·佛克马编,《后现代主义探索》。

Calinescu, Matei, and Douwe W. Fokkema, eds. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins (forthcoming).

查尔斯·卡拉梅罗,《无银的镜子:书、自我与后现代美国小说》。

Caramello, Charles. *Silverless Mirrors: Book, Self, and Postmodern American Fiction*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1983.

翁贝尔托·埃科,《〈玫瑰之名〉附记》(意),威廉·韦弗英译。

Eco, Umberto. *Postscript to "The Name of the Rose"* (in Italian). Translated by William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

雷蒙·菲德曼编,《超小说:今日及明日之小说》。第2版。

Federman, Raymond, ed. *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. 2d ed. Chicago: Swallow Press, 1981.

莱斯利·菲德勒,《莱斯利·菲德勒文集》。

Fiedler, Leslie. *The Collected Essays of Lesile Fiedler*. New York: Stein and Day, 1971.

杜威·W.佛克马,《文学史、现代主义与后现代主义》。

Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1984.

杜威·W.佛克马与汉斯·伯顿斯编,《走近后现代主义》。

Fokkema, Douwe W., and Hans Bertens, eds. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1986.

哈尔·福斯特,《反美学:后现代文化论文集》。

Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.

哈里·R.加文编,《浪漫主义,现代主义,后现代主义》。《巴克内尔评论》特刊,卷25, no.2 (1980)。

Garvin, Harry R., ed. *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Special issue of *Bucknell Review*, vol. 25, no. 2 (1980). Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1980.

杰拉尔德·格拉夫,《文学反对其自身》。

Graff, Gerald. *Literature Against Itself*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

克莱门特·格林伯格,《"后现代"的概念》,第四届威廉·多贝尔爵士纪念讲座,悉尼大学,1980年。

Greenberg, Clement. *The Notion of 'Post-Modern'*. Fourth Sir William Dobell Memorial Lecture, University of Sydney, 1980. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980.

于尔根·哈贝马斯，"现代性对后现代性"，《新德国批评》22（1981年冬）。

Habermas, Jürgen. "Modernity versus Postmodernity." *New German Critique* 22 (Winter 1981): 3—14.

"问题与反问题"，见理查德·伯恩斯坦编《哈贝马斯论现代性》。

"Questions and Counterquestions." In *Habermas on Modernity*, edited by Richard Bernstein. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

伊哈布·哈桑，《超批评：时代七思》。

Hassan, Ihab. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.

《正义的普罗米修斯之火》。

The Right Promethean Fire. Urbana: University of Illinois Press, 1980.

《俄耳甫斯的肢解：走向一种后现代文学》，第2版。

The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. 2d ed. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

《后现代转折：后现代理论与文化论文集》。

The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

伊哈布·哈桑与萨莉·哈桑编，《革新/更新：人文科学中的新视角》。

Hassan, Ihab, and Sally Hassan, eds. *Innovation/Renovation: New Perspectives in the Humanities*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

英格博格·赫斯特赖，"现代性正在终结？于尔根·哈贝马斯与克莱门特·格林伯格的美学立场"，《美学与一般艺术科学杂志》29, no. 1 (1984)。

Hoesterey, Ingeborg. "Die Moderne am Ende? Zu den ästhetischen Positionen von Jürgen Habermas und Clement Greenberg." *Zeitschrift für ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 29, no. 1 (1984): 19—32.

琳达·哈琴，《戏拟理论：二十世纪艺术论坛讲稿》。

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York and London: Methuen, 1985.

安德烈亚斯·于桑，《大分裂之后：现代主义，大众文化，后现代主义》。

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-*

modernism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

弗雷德里克·詹姆逊,"后现代主义与消费社会",见哈尔·福斯特编《反美学》。

Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." In *The Anti-Aesthetic*, edited by Hal Foster, pp. 111—125. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.

查尔斯·詹克斯,《后现代建筑的语言》。

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.

《晚期现代建筑》。

Late-Modern Architecture. New York: Rizzoli, 1980.

《后现代古典主义:新的综合》。

Post-Modern Classicism: *The New Synthesis*. London: Academy Editions, 1980.

《当今建筑》。

Current Architecture. London: Academy Editions, 1982.

哲罗姆·克林科维茨,《文学分裂:后当代美国小说的形成》,第2版。

Klinkowitz, Jerome. *Literary Disruptions*: *The Making of a Post-Contemporary American Fiction*. 2d ed. Urbana: University of Illinois Press, 1980.

哲罗姆·克林科维茨与詹姆斯·诺尔顿,《彼德·汉德克与后现代主义转型》。

Klinkowitz, Jerome, and James Knowlton. *Peter Handke and the Postmodernist Transformation*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.

米夏埃尔·克勒,"'后现代主义':概念史大纲",《美国研究》22, no.1 (1977)。

Köhler, Michael. "'Postmodernismus': ein begriffshistorischer überblick." *Amerikastudien* 22, no.1 (1977): 8—17.

哈里·列文,"何为现代主义",见《折射》。

Levin, Harry. "What Was Modernism?" In *Refractions*, pp. 271—295. New York: Oxford University Press, 1966.

戴维·洛奇,"现代主义,反现代主义,后现代主义",见《与结构主义共事》。

Lodge, David. "Modernism, Antimodernism, Postmodernism." In *Working with Structuralism*, pp. 3—16. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

让-弗朗索瓦·利奥塔,《后现代状况:关于知识的报告》,杰夫·班宁顿与布赖恩·马苏米英译。

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: Report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Originally published as *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979).

《对孩子而言的后现代》。

Le Postmoderne expliqué aux enfants. Paris: Galilée, 1986.

哲罗姆·马扎罗,《后现代美国诗歌》。

Mazzaro, Jerome. *Postmodern American Poetry*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.

《现代性与后现代性》,《新德国批评》特刊,33 (1984 年秋)。

Modernity and Postmodernity. Spicial issue of *New German Critique* 33 (Fall 1984).

布鲁斯·莫里塞特,"后现代生成小说",《批评探询》2 (1975)。

Morrissette, Bruce. "Post-Modern Generative Fiction." *Critical Inquiry* 2 (1975): 253—262.

查尔斯·纽曼,《后现代氛围:通货膨胀时代的虚构行为》。

Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. *Evanston*, Ill.: Northwestern University Press, 1985.

玛乔丽·珀洛芙,《不确定性的诗学:兰波到凯奇》。

Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

《智力的舞蹈:庞德传统的诗歌研究》。

The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

保罗·波尔托盖西等编,《过去的在场:第一届国际建筑展——1980 年威尼斯两年展》。

Portoghesi, Paolo, et al., eds. *The Presence of the Past: First International Exhibition of Architecture — Venice Biennale 1980*. London: Academy Edi-

tions, 1980.

《现代建筑之后》(意),梅格·肖英译。

After Modern Architecture (in Italian). Translated by Meg Shore. New York: Rizzoli, 1982.

《后现代,后工业社会的建筑》(意),艾伦·夏皮罗英译。

Postmodern, the Architecture of the Post-industrial Society (in Italian). Translated by Ellen Schapiro. New York: Rizzoli, 1983.

理查德·罗蒂,"哈贝马斯与利奥塔论后现代性",见理查德·伯恩斯坦编《哈贝马斯论现代性》。

Rorty, Richard. "Habermas and Lyotard on Postmodernity." In *Habermas on Modernity*, edited by Richard Bernstein, pp. 161—176. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

居伊·斯卡皮塔,《不纯性》。

Scarpetta, Guy. *L'Impureté*. Paris: Grasset, 1985.

威廉·V. 斯潘诺斯,"边界上的侦探:后现代文学想像笔记",《边界 2》1 (1972—1973)。

Spanos, William V. "The Detective at the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination." *Boundary 2* 1 (1972—1973): 147—168.

"解构与后现代主义文学问题:谋求定义",《报道》2 (1979)。

"De-Struction and the Question of Postmodernist Literature: Toward a Definition." *Par Rapport* 2 (1979): 107—122.

《马丁·海德格尔与文学问题:走向一种后现代文学阐释学》(编)。

ed. *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

乔治·斯坦纳,"在后文化中",《域外:文学与语言革命论文集》。

Steiner, George. "In a Post-Culture." In *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, pp. 155—171. New York: Atheneum, 1971.

斯蒂芬·图尔明,"对现实的解释:现代与后现代科学中的批评",见 W. J. T. 米切尔编《解释的政治学》。

Toulmin, Stephen. "The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science." In *The Politics of Interpretation*, edited by W. J. T. Mitchell, pp. 99—117. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

贾尼·瓦蒂莫,《现代性的终结:后现代主义文化中的虚无主义与阐释学》。

Vattimo, Gianni. *La fine de la modernità: Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*. Milan: Garzanti, 1985.

罗伯特·文杜里,《建筑中的复杂与矛盾》,第2版。

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 2d ed. New York: Museum of Modern Art, 1977.

罗伯特·文杜里与丹尼斯·斯科特·布朗和斯蒂芬·伊泽诺,《向拉斯维加斯学习》。

Venturi, Robert, with Denise Scott Brown and Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.

艾伦·怀尔德,《赞同的视野:现代主义、后现代主义与反讽想像》。

Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

马苏德·扎瓦尔扎德赫,《产生神话的现实:战后美国非虚构小说》。

Zavarzadeh, Mas'ud. *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

译 后 记

《现代性的五副面孔》堪称当代国外学术界少见的博学之作。它把现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术和后现代主义这些重要主题置于现代性这一概念的总体框架中加以考察，可以说确立了现代性之美学研究的基本方向。自其首版(《现代性的诸副面孔》)于1977年问世以来，该书已成为英美文学理论及相关专业的必读书目，至今已被翻译成日文、西班牙文、罗马尼亚文、瑞典文、葡萄牙文等多种外国文字。

卡林内斯库1934年生于布加勒斯特，1972年获罗马尼亚克卢日大学比较文学博士学位，1979年加入美国籍。嗣后任印第安纳大学比较文学、俄罗斯与东欧研究、西欧研究教授，英语副教授，并1996—1998年任比较文学系主任；现为比较文学系埃默里图斯(Emeritus)教授。主要著作除《现代性的五副面孔》外，还有《欧洲新古典主义》、《现代诗歌概念：从浪漫主义到先锋派》、《重读》，以及与佛克马合编的《后现代主义探索》等。

笔者才疏学浅，翻译过程中每每有力不从心之感，讹错之处在所难免，惟望学界方家指教。书中涉及法、意、西班牙语作者与文献较多，幸赖同事陆元昶先生慷慨相助，在此谨致谢忱。周宪先生关心本书译事，特意约请卡林内斯库撰写中译本序言，并提供《现

代性，现代主义，现代化》一文作为本书附录，在此亦深表感谢。

译者

2001年5月于南京

[General Information]
书名= 现代性的五副面孔
SS号= 10953111
页数= 470
地址= http://book4.5read.com/300-36/diskaaw/aaw81/04